que sais-je?

LA MUSIQUE TCHÈQUE

JEAN-CLAUDE BERTON

le point des connaissances actuelles

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

LA MUSIQUE TCHÈQUE

A Jan František Bartek

sans qui la langue, la culture, les traditions et l'âme tchèques seraient restées pour moi *terra incognita*. V společné vzpomínce na Prahu.

DU MÊME AUTEUR

Shakespeare et Claudel, La Palatine, 1958.
Méthode de français à l'usage des Brésiliens, São Paulo, 1959.
La Cité des défilés obscurs, Constantine, 1960.
Claudel diplomate, Gallimard, 1961.
Jules Verne et Le Voyage au centre de la Terre, Pédagogie moderne, 1977.
John Steinbeck et Les Raisins de la colère, *ibid.*, 1979.
Alphonse Daudet et Les Lettres de mon moulin, *ibid.*, 1980.
Cinquante romans clés de la littérature française, Hatier, 1981.
*Histoire de la littérature française du XX*e *siècle*, Hatier, 1982.

EN PRÉPARATION

Hans von Bülow et l'Europe de la musique.
Profil d'une œuvre : la Tétralogie.

IN
L79
BERMTCH99
Cl

ISBN 2 13 037264 3

Dépôt légal — 1re édition : 1982, juin

© Presses Universitaires de France, 1982
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

DONA MUSIQUE

Mon Dieu, faites que cet enfant en moi que je vais planter en ce centre de l'Europe soit un créateur de musique et que sa joie à toutes les âmes serve de rendez-vous.

(Paul CLAUDEL, *Le Soulier de satin.*)

Arpa d'or dei fatidici vati
perchè muta dal salice pendi ?

Harpe d'or des prophètes fatidiques
pourquoi es-tu suspendue muette
aux branches du saule ?

(VERDI, *Nabucco.*)

LA PRONONCIATION DU TCHÈQUE
(approximative et simplifiée)

L'accent tonique doit être placé sur la première syllabe.

Les accents aigus indiquent que la voyelle est longue, qu'elle soit accentuée (Václav, Hába) ou inaccentuée (Dusík, Dobrovský).

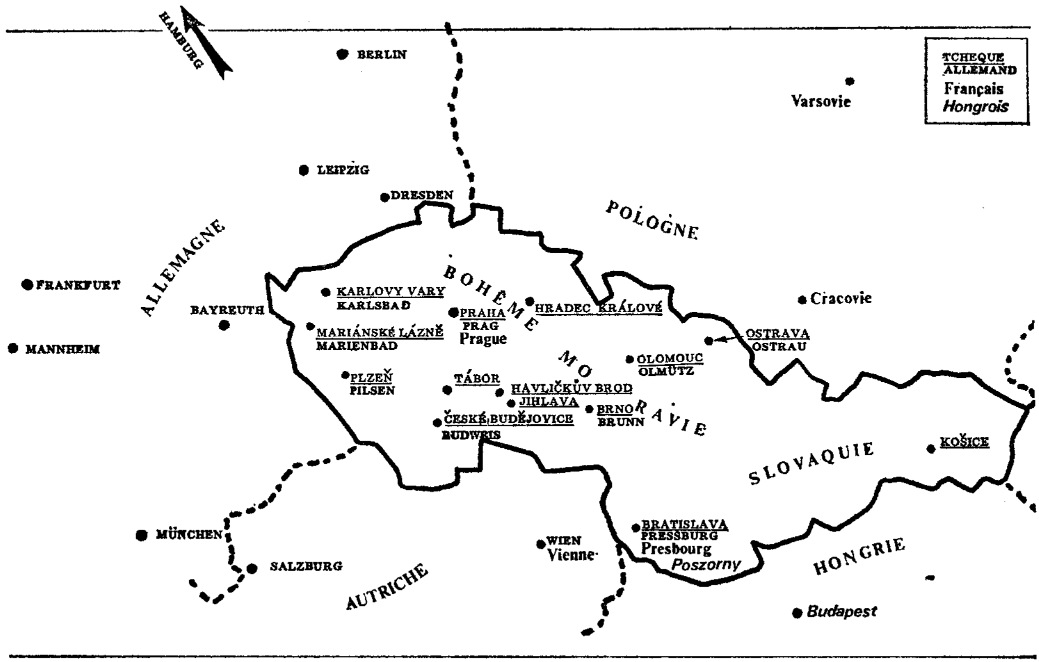
Les accents circonflexes renversés changent la prononciation de la lettre qu'ils surmontent :

— de la voyelle : ě = ié (Zdeněk = Zdéniek) ;
— de la consonne : š = ch (Kryštof = Krychtof) ;
č = tch (Janáček = Ianatchek) ;
ž = je (Božena = Bojena) ;
ň = gn (Vaňhal = Vagnhal ;
ř = rj (Dvořák = Dvorjak) ;
ť = tie (Kaťa = Katia).

Un cercle sur le u l'allonge : Martinů = (Martinū) (prononcé /ou/).

La prononciation des consonnes suivantes est particulière :

c = ts (Václav = Vatslaf) ;
j est mouillé à l'initiale comme dans Jan (Yann) et se prononce à l'intérieur (Rejcha = Reicha).
h est toujours aspiré.


TCHEQUE
ALLEMAND
Français
Hongrois
HAMBURG
BERLIN
LEIPZIG
DRESDEN
Varsovie
POLOGNE
Cracovie
ALLEMAGNE
FRANKFURT
MANNHEIM
BAYREUTH
KARLOVY VARY
KARLSBAD
MARIÁNSKÉ LÁZNĚ
MARIENBAD
PLZEŇ
PILSEN
BOHÊME
PRAHA
PRAG
Prague
HRADEC KRÁLOVÉ
OSTRAVA
OSTRAU
OLOMOUC
OLMÜTZ
MORAVIE
TÁBOR
HAVLIČKŮV BROD
JIHLAVA
BRNO
BRUNN
ČESKÉ BUDĚJOVICE
BUDWEIS
SLOVAQUIE
KOŠICE
MÜNCHEN
SALZBURG
AUTRICHE
WIEN
Vienne
BRATISLAVA
PRESSBURG
Presbourg
Poszorny
HONGRIE
Budapest

INTRODUCTION

La musique est le langage le plus naturel de la liberté.

Dans un opéra de Smetana, le héros national tchèque Dalibor, incarcéré, confie à son violon l'expression de ses révoltes et de ses espoirs. Il est exécuté, mais le violon dans la geôle continue à jouer.

L'histoire des peuples dont les territoires ont formé à partir de 1918 la république de Tchécoslovaquie est faite d'annexions et de dictatures successives. Tandis que la Bohême et la Moravie étaient vouées à la tutelle des Habsbourg, la Slovaquie, province hongroise depuis 905, était à ce titre incorporée à l'empire austro-hongrois. De telle sorte que ces trois régions ont été soumises jusqu'en 1918 à une germanisation et à une magyarisation qui les ont coupées de leur évolution légitime et détournées de leur vocation originelle slave.

Les Tchèques, c'est-à-dire les habitants de la Bohême et de la Moravie, rangés tour à tour sous des dominations étrangères, ont été inféodés de 1620 à 1918 aux Autrichiens. Ces trois siècles de « ténèbres », comme les appelle le romancier Alois Jirásek, ont vu s'étendre à la langue même, par laquelle s'affirment l'authenticité et l'autonomie des peuples, l'hégémonie étrangère. Le folklore fut souvent le seul gardien d'un patrimoine linguistique prohibé, car devant le despotisme de la langue allemande,

seuls les domestiques et les paysans osaient encore s'exprimer en tchèque ou en slovaque.

La musique joua un rôle essentiel, exceptionnel, exemplaire, dans cette succession de revers et de luttes. Elle exprima l'antagonisme des liturgies byzantine et romaine qui se disputaient leur influence ; elle propagea les aspirations religieuses et nationales de la doctrine hussite ; elle affirma enfin une culture qui, plongeant ses racines au plus profond de l'histoire tchèque, s'alimentait de traditions populaires et diversifiées.

Les Tchèques sont un peuple profondément musicien. La plupart de leurs compositeurs présentent des analogies entre eux : ils ont appris la musique avec l'instituteur du village ; un vieil organiste rural les a initiés à la polyphonie et au contrepoint ; ils se sont perfectionnés dans les couvents ; la cause musicale à laquelle ils ont donné leur cœur et leur travail n'a jamais été qu'un aspect de la cause populaire.

Ils se sont souvent dispersés, cherchant ailleurs que dans leur pays asservi des conditions plus favorables. On les trouve à Vienne, à Varsovie, à Mannheim, à Berlin, à Paris, parfois cachés sous des noms travestis. Ils n'en demeurent pas moins intensément Tchèques et diffusent loin de chez eux cette lumière de la musique tchèque qui est aussi particulière que l'éclairage d'un Vermeer ou d'un Corot.

Dans cette réhabilitation de la musique tchèque, qui est grande par ses maîtres, mais aussi par l'influence qu'elle a exercée, l'Histoire a été privilégiée devant la musicologie, parce que ici la musique est un élément dynamique de l'Histoire.

CHAPITRE PREMIER

LA PÉRIODE GOTHIQUE : DES ORIGINES AU XIVe SIÈCLE

Caractères historiques. — Cette première période de l'histoire de la musique en Bohême et en Moravie s'étend du xe siècle, date des documents les plus primitifs, à l'époque de Jan Hus, qui naît en 1370.

A la dynastie slave des Přemyslides, qui règne sur la Bohême du VIIIe au XIIIe siècle, succède la maison de Luxembourg avec Jean (1310-1345) et son fils Charles (1346-1378). Le premier, plus homme de guerre que d'art, n'en favorise pas moins par son éducation et par la présence auprès de lui de son secrétaire, Guillaume de Machaut, une influence française sur la musique et la poésie. Le second, bien qu'élevé à la cour de Philippe le Bel, est enclin, par ses fonctions d'empereur germanique et de roi d'Italie, à privilégier l'influence allemande. Il fait de Prague le centre culturel de l'Empire romain germanique.

La première période de l'histoire des Slaves de Bohême a été amplement exploitée par les compositeurs qui, au XIXe siècle, y recherchèrent, dans un patrimoine semi-légendaire, des traces authentiques, impérissables, de leur condition autochtone. L'opéra de Smetana, *Libuše*, raconte la fondation de la première dynastie, celle des Přemyslides, par le

mariage de Libuše, fondatrice de Prague, avec un laboureur nommé Přemysl. L'un de leurs descendants, le roi Bořivoj Ier, épousera Ludmila, patronne de la Bohême, à laquelle Dvořák a rendu hommage dans son oratorio *Sainte Ludmila.* Née vers 859, baptisée par saint Méthode, veuve, elle s'était chargée de l'éducation de son petit-fils Wenceslas (1). Sa bru, Drahomira, la fait assassiner par jalousie en 920. Quant à Wenceslas, né vers 907, duc de Bohême vers 925, c'est un chrétien convaincu qui, pendant son court règne, maintient des rapports amicaux avec ses voisins les Germains jusqu'à son assassinat par son frère Boleslav en 929. Ce jour sombre plane sur toute l'histoire de la Bohême : hymnes, cantiques, messes, parmi lesquelles celle de Michna, ne cesseront de célébrer celui dont la statue, au cœur de Prague, est restée le symbole de la foi en la patrie.

Du point de vue religieux, à la fin de l'époque païenne, la liturgie orientale, introduite au IXe siècle par les moines Cyrille et Méthode, est bientôt concurrencée, puis supplantée, par la liturgie romaine, avec la fondation en 973 de l'évêché de Prague érigé en archevêché en 1344. Sous le règne de Charles IV, avec l'autorisation du Saint-Siège, la liturgie slave connaît cependant un regain de faveur. La conséquence de cette rivalité tient dans une coexistence linguistique : les cantiques sont alternativement chantés en latin et en tchèque. La tendance naturelle des peuples de Bohême pour le chant comme expression de leur civisme, détourne, non sans conflits avec Rome, la musique d'église de sa vocation pour exprimer par son intermédiaire

(1) Venceslas ou Wenceslas en latin, Wenzel en allemand, Václav en tchèque.

des aspirations patriotiques. C'est l'une des caractéristiques de la musique tchèque d'avoir toujours servi les intérêts nationaux du peuple. Les cantiques deviennent des hymnes guerriers tandis que les instruments profanes s'imposent aux côtés de l'orgue souverain et éclatent en fanfares dans les fêtes solennelles, victoires ou intronisations. Déjà le goût des cours seigneuriales pour le luxe et la pompe se mesure avec la suprématie de l'Eglise.

Les deux foyers de culture les plus intenses de cette période sont la cathédrale Saint-Vitus (saint Guy), construite au XIe siècle, et l'Université de Prague, fondée par Charles IV en 1348.

I. — Les « koledy »

Jusqu'au Xe siècle, nous ne possédons aucun vestige musical de l'époque païenne. Au temps de l'évangélisation, les chansons populaires étaient considérées comme « diaboliques » et se trouvaient par conséquent en butte aux persécutions : elles n'en continuèrent pas moins à imprégner le chant liturgique, tant est puissante la tradition populaire dans sa résistance à l'hégémonie savante.

Ces complaintes populaires s'appellent des *koledy* (sing. *koleda*). L'étude de l'aire étymologique nous renseigne sur leur fonction initiale. Le mot se rattache à la racine grecque *kaleō* qui contient l'idée d'appeler, de proclamer, d'invoquer, de telle sorte qu'à l'origine les *koledy* auraient pu être des incantations ou des invocations. La racine latine *calendae* désigne le premier jour de chaque mois (calendes), puis le premier jour de l'année (en vieux-slave, *koleda* désigne le jour de l'an). Aussi les *koledy* ont-ils été des airs de mendiants qui demandent la charité les jours de fête, puis de véritables cantiques de

Noël, comme les carols anglais, que le petit peuple et les étudiants chantaient dans les rues exprimant à la fois la joie et la prière. Apparenté au tchèque *hlas* (la voix) et *kolo* (ronde d'enfants), le mot a revêtu de multiples significations dont le caractère commun est appel à la charité, action de grâces. Touchantes complaintes de Noël, dans le vocabulaire moderne, les *koledy* n'ont rien perdu de leur humble beauté médiévale. Ils ont nourri au cours des siècles les messes de Noël tchèques.

A ces mélopées primitives qui, au XIVe siècle, existaient pour toutes les fêtes, Pâques en particulier, mais qui avaient perdu une grande partie de leur signification d'origine, il faut ajouter des chansons à boire et à danser, des refrains d'amour. Nous ne possédons plus ces musiques primitives si ce n'est par les résonances profondes dont elles ont marqué le folklore.

II. — Musique sacrée

1. **L'évangélisation.** — C'est avec elle que la musique des Tchèques sort de la nuit. L'accession au christianisme au IXe siècle avec le baptême du roi Bořivoj Ier (875) provoque cette répression de la musique populaire païenne, mais instaure une musique liturgique imprégnée d'un sentiment profond de la nation.

Deux moines sont chargés d'évangéliser la Bohême et la Moravie, Cyrille et son frère Méthode. Ils venaient de Thessalonique, chargés par l'empereur byzantin Michel III de cette mission. Ils traduisent la Bible et les textes liturgiques en slavon (vieux-bulgare). L'écriture qu'ils utilisent est appelée glagolithique (slavon *glagol*, tchèque *hlahol*, son, d'où *hlas*, voix).

Lorsque Leoš Janáček voulut apporter en 1928

sa contribution à la célébration du dixième anniversaire de la République tchécoslovaque, il choisit de rendre hommage à ces deux moines qui avaient apporté la foi chrétienne au peuple de Moravie dont Cyrille avait été le premier archevêque. Janáček se souvint qu'il avait assisté en 1869 aux fêtes données à l'occasion du millénaire de la mort de saint Cyrille et il composa la *Messe glagolithique (M'ša Glagolskaja)*. Il en fut toujours ainsi de la musique tchèque : c'est par elle que les hommes ont le mieux exprimé leur attachement à la tradition nationale et à la langue, recherchant dans les origines de la nation les traces ou les preuves d'une unité et d'une autonomie sans cesse contestées et démenties par les usurpations étrangères.

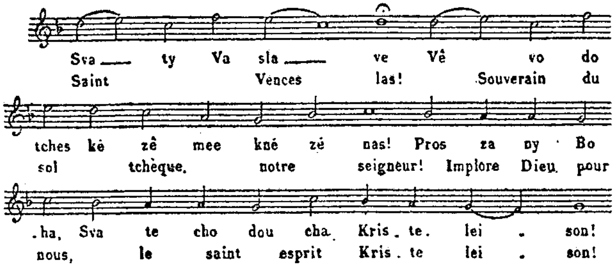
Avec Cyrille et Méthode, une voie est ouverte à la musique liturgique : elle sera slave. Mais avec la fondation de l'évêché de Prague en 973, elle entre en conflit avec la liturgie latine de Rome. Les manuscrits les plus anciens que nous possédions datent du XIe siècle. Adalbert, second évêque de Prague († 997), canonisé sous le nom de saint Vojtěch, serait l'auteur du plus ancien et du plus populaire des hymnes tchèques, le *Hospodine, pomiluj ny !* (Seigneur, aie pitié de nous ! Toi, Sauveur de l'univers, écoute nos prières ! Seigneur, sauve-nous !). Il s'agit d'un Kyrie de plain-chant, sorte de psalmodie liturgique qui a servi au cours des âges d'hymne national en temps de crise comme aux jours de cérémonie. Avec la permission du pape Jean XVI, il continua d'être chanté en tchèque avec ce *Kyrie eleison* en trope (2) que les gosiers tchèques avaient déformé en *Krleš* (3). Le *Hospo-*

(2) Amplification du chant au moyen d'additions ou de substitutions de caractère particulariste.
(3) En allemand *Kriesleis* (dans les provinces françaises, *criante*).

dine pomiluj ny! apparaît dans de nombreuses œuvres de caractère national.

Un autre hymne fait partie du patrimoine tchèque : c'est celui de saint Wenceslas *(Svatý Václave)*, composé probablement par saint Arnestus, archevêque de Prague (1345-1378) en l'honneur du saint patron de la Bohême. En souvenir du « premier souverain et seigneur de la Bohême », cet hymne de cérémonie deviendra l'hymne hussite, symbole de la première tentative d'émancipation nationale. Toujours retentiront en Bohême ces paroles qui expriment si bien l'aspiration du peuple en quête de sa liberté : saint Wenceslas, souverain du sol tchèque, notre seigneur !

La vogue de ces hymnes généralement chantés



Invocation à saint Wenceslas
d'après un manuscrit du XVe siècle

après le sermon se perpétuera. Au XIVe siècle apparaît le premier chant tchèque mesuré, *Buoh všemohúcí (Seigneur tout-puissant)* dont le motif est emprunté à la séquence latine *Victimae pascali.* Les synodes de 1406, 1408, 1410 sont obligés de prendre en considération ces cantiques profondément slaves qu'ils n'approuvent pas, comme ceux

qui s'élèvent dans la chapelle de Bethléem à Prague : *Navštěv nás, Kriste žádúcí (Visite-nous, Christ désiré)* ou *Vstalt jest Buoh z mrtvých (Christ est ressuscité)*.

Très populaires sont au XIVe siècle les *Chants de Rorate* que l'on chantait à l'office du matin pendant l'Avent, d'abord en latin, puis, au XVe siècle, en tchèque. L'Eglise dut dans ce cas une fois encore montrer de la tolérance devant l'introduction d'éléments laïques dans le chant liturgique.

Au cours du XVIe siècle, sous le règne de Charles IV, on constate un accroissement de chants en latin, en l'honneur particulièrement de la Vierge Marie. Les psaumes peuvent être chantés en latin ou en tchèque. Certains chants grégoriens sont adaptés au texte tchèque.

Les plus vieux manuscrits qui aient été conservés des chants liturgiques sont un Propium du XIe siècle (Musée national de Prague) et un Missel du XIIe siècle (Monastère de Vyšší Brod). Les missels, graduels et antiphonaires gardent le souvenir d'un moine dominicain nommé Domaslaus qui serait l'auteur d'hymnes vers la fin du XIIIe siècle. La notation musicale apparaît au milieu du XIIIe siècle avec les neumes, signes de notation placés entre deux ou quatre lignes au-dessus des syllabes chantées. Ces signes, d'abord simples accents ou « pattes de mouche », prennent au début du XIVe siècle une forme carrée de « clou » ou celle d'un fer à cheval. Ce n'est qu'au XVe siècle que se généralise l'emploi des notes noires et blanches qui prendront au XVIe siècle une forme arrondie. Deux traités de musique apparaissent, écrits en latin : celui de Václav de Prachatice et celui de Jan de Holešov.

2. La cathédrale Saint-Vitus. — Elle fut, pendant tout le Moyen Age, le centre des activités musicales.

Edifiée à l'époque où Prague entre dans l'Histoire et grandit autour des deux châteaux princiers de Hradčany et de Vyšehrad, regroupant peu à peu en une seule ville les petites bourgades éparpillées sur les bords de la Moldau, dominant le tout, elle sera le milieu le plus ancien de formation et de diffusion musicales. En 1229 y est constitué un chœur de 12 *boni pueri* ou « bons enfants » *(bonifantes)*. En 1255 le premier orgue de Bohême y est construit. En 1343, le chœur des *boni pueri* y est complété par 24 *mansionarii*, clercs chanteurs occasionnels chargés de donner aux vêpres et aux heures plus d'éclat Un nouveau corps de chanteurs spécialisés dans les psaumes, composé de 24 *clerici psalteristae* et placé sous la direction d'un cantor, complète le nombre des choristes qui ne fera qu'augmenter : une centaine de simples chanteurs s'adjoignent bientôt aux clercs. L'Université était même tenue de fournir un contingent de 30 chanteurs choisis parmi les étudiants pauvres qui étaient initiés à l'art du chant par les religieux A la fin du règne de Charles IV, le nombre des chantres du chapitre de Saint-Vitus dépassait 150.

III. — Musique profane

1. Les fanfares. — Mais les Tchèques avaient déjà trop de goût pour les musiques d'apparat pour que l'orgue et le plain-chant les satisfassent complètement. Dès 1092, l'entrée de Břetislav II à Prague est saluée par une fanfare et des danses de jeunes gens. En 1195 celle de la reine Marguerite est prétexte à la constitution d'un véritable petit orchestre. En 1297, une chronique rapporte que les instruments suivants ont joué pour le couronnement de Wenceslas II : *tympana, nabla, tuba, sambucique sonori,*

rota, figella, lira... Au XIIe siècle, Vladislas II faisait accompagner ses chevauchées guerrières au son des tambours. Lors des campagnes auxquelles ils prenaient part, comme l'expédition contre les Milanais, les soldats tchèques se faisaient remarquer par leurs trompettes et leurs timbaliers. Charles IV, outre l'orgue, avait une prédilection pour le violon, la flûte, la cithare et les timbales. Ce goût pour les instruments de toutes natures est permanent dans l'histoire de la musique tchèque, aussi bien dans les traditions populaires que dans l'évolution classique.

2. **Les « Minnesänger ».** — Le règne de Wenceslas Ier (1230-1253) coïncide avec l'éclosion en Allemagne du *Minnesang*, c'est-à-dire, comme l'explique Claude Rostand, du « chant d'amour, le mot *Minne* englobant les deux notions de souvenir et d'amour ». Il est même probable, étant donné le caractère nomade des trouvères et troubadours, que des influences lointaines, voire celles des « trouveurs » provençaux, soient parvenues du XIIe au XIVe siècle jusqu'en Bohême. Parmi ces *Minnesänger*, ces ménestrels allemands qui chantent l'amour courtois et raffiné, Tannhäuser (c. 1205-1268), le futur héros de Richard Wagner, parcourt vraisemblablement la Bohême. Plus tard, c'est le maître-chanteur Heinrich von Meissen (surnommé Frauenlob, celui qui chante les louanges des dames), qui la visite.

Il est bien difficile de suivre ces poètes errants dans leurs pérégrinations et de mesurer leur influence, mais ils ont favorisé la diffusion de la musique populaire amoureuse. La fermeture de l'Université de Cracovie de 1370 à 1400, par exemple, provoquant la venue à Prague d'étudiants polonais, a favorisé les échanges musicaux entre les deux peuples. Malheureusement, de cette époque des *Minnesänger* en

Bohême, nous n'avons que peu de témoignages. Le nom de Dobrata, jongleur de Vladislas Ier, a été préservé. Le seul *Meistersigner* tchèque que nous connaissions est Heinrich von Mügling ou Mügeln, natif de Prague, dont on conserve quelques textes en allemand dans les manuscrits de Colmar.

3. **Les Jeux semi-liturgiques.** — En même temps que les chansons de ménestrels et d'étudiants, une autre musique laïque voit le jour. Elle est issue des Jeux dramatiques ou mélodrames religieux comme les Passions ou les Lamentations (Plaintes de la Vierge Marie, par exemple). Ces mélodrames primitifs étaient interprétés par des étudiants et des acteurs laïques, en tchèque, au cours des offices religieux. A cette polyphonie embryonnaire à deux voix au maximum se juxtapose une musique primitive où s'exprime la verve populaire. C'est pourquoi ces représentations ne tardent pas à dégénérer en spectacles populaciers, voire en farces. L'un de ces Jeux dramatiques a connu une grande popularité : il s'agit du *Charlatan (Mastičkář)* qui contenait des couplets satiriques sur la médecine.

IV. — Le règne des Luxembourg

Deux rois remarquables se succèdent en Bohême au XIVe siècle : Jean de Luxembourg dit l'Aveugle (né en 1296, mort à Crécy en 1346) règne sur la première moitié du siècle (1310-1346) ; Charles IV, son fils, règne de 1347 à 1378. Tous deux accrurent les possessions de la Maison de Luxembourg en Bohême et en Moravie. La Bohême, sous ces deux règnes, connut une époque particulièrement florissante dans une relative indépendance à l'égard de la couronne impériale.

1. Jean de Luxembourg et Guillaume de Machaut. — Tout occupé de voyages et de conquêtes, Jean de Luxembourg, qui avait été élevé en France, ne passa que fort peu de temps à Prague. Il accéda au trône de Bohême par son mariage avec Elisabeth Přemysl à l'époque où, avec l'extinction de la dynastie des Přemyslides, le roi de Bohême est devenu vassal des Habsbourg, bien que son titre de Grand Electeur lui garantisse ses droits et ses privilèges.

Vers 1323, Guillaume de Machaut entre au service de Jean de Luxembourg sans qu'on sache comment il obtint cette position (4). Machaut (c. 1300-1377) demeura secrétaire du roi de Bohême pendant trente années et l'accompagna vraisemblablement dans la plupart de ses voyages. Son rôle fut parfois ingrat en raison de la versatilité du souverain dont il avait cependant réussi à devenir l'ami intime comme en témoigne sa ballade *Confort d'ami.*

Avec Guillaume de Machaut, c'est l'apparition de l'*Ars nova* en Bohême. Les formes musicales sont renouvelées (rondeaux, ballades) ; la polyphonie s'enrichit et se diversifie, soumise à un réalisme qui perce dans des sujets plus légers où l'amour supplante le sentiment sacré. L'Eglise manifeste son hostilité au genre nouveau de ces *rondelli* et à l'introduction d'instruments qui concurrençaient l'orgue. Mais l'influence occidentale qui avait pénétré en Bohême grâce à Guillaume de Machaut avec l'art français allait y rayonner pour un temps malgré l'omniprésence des guerres de religion.

2. Charles IV, père de la Bohême. — Roi de Germanie, roi de Bohême, roi d'Italie, couronné empe-

(4) Sur C. de Machaut et Jean Ier, cf. Introduction, p. XIII à XXXIX, aux *Poésies lyriques* de G. de MACHAUT, Genève, Slatkine Reprints, 1973.

reur germanique à Rome, il se mit au service de la Bohême pour y parachever ce XIVe siècle qui y fut privilégié.

Par la Bulle d'Or promulguée le 25 décembre 1356, il prend ses distances à l'égard du Saint-Siège, abolissant toute ingérence du pape dans l'élection impériale et favorisant les droits et les pouvoirs des sept princes électeurs. Cette mesure permet à Charles IV d'approuver et de faire approuver par le pape le renouveau de la liturgie grecque et du chant slave, comme en témoignent les manuscrits de la bibliothèque de Strahov à Prague. Le chant connut alors en Bohême un essor considérable. Bien qu'élevé par Pierre des Rosiers, abbé de Fécamp et futur Clément VI, Charles IV s'ouvrit davantage aux influences allemande et italienne. Sous le règne de ce mélomane généreux, le chant ambrosien, lui-même d'origine orientale, importé de Milan, fit son apparition, tandis que le monastère d'Emmaüs devenait le foyer de la liturgie slave. Les cérémonies religieuses s'accompagnèrent d'une pompe nouvelle. Le plain-chant, déjà marqué par la réforme du Troparium de 1235, poursuivie à la fin du XIIIe siècle par l'évêque Tobiáš z Bechyně, connut alors le déchant (contrepoint par mouvement contraire au-dessous d'un chant donné). Ainsi se créa la première école de Bohême, caractérisée par l'accueil fait aux influences étrangères et par la préservation d'un art original basé à la fois sur les principes du chant grégorien et sur le respect des particularités locales, notamment la pérennité de la tradition byzantine.

Mais l'événement le plus significatif est la fondation de l'Université de Prague en 1348, la première université d'Europe centrale, conçue sur le modèle de la Sorbonne. Elle était composée de deux « nations » : germanique (Bavarois et Saxons) et slave

(Bohémiens et Polonais). Son but était de rassembler les peuples dans une commune culture et de faire rayonner la théologie. Ses statuts allaient d'ailleurs servir à l'établissement de l'Université de Leipzig. L'Edit de l'Université promulgué par Jan Hus proclamait : « Les Bohêmes doivent être les premiers dans le royaume de Bohême, comme les Français dans le royaume de France ou les Allemands en Allemagne. »

La théorie musicale, d'après la doctrine de Jean de Muris dont Václav z Prachatice prépare le compendium, et le principe des consonances y sont enseignés et l'Université pourvoit en chanteurs le chapitre de Saint-Vitus.

3. **Záviš z Zapy (1379-1418).** — Mais c'est sous le règne de Wenceslas IV, fils de Charles IV, qu'un maître se distingue au crépuscule de ce siècle d'or de la Bohême. La magister Záviš, musicien et poète, bachelier ès arts, enseigne la musique à l'Université. On sait peu de choses de lui, si ce n'est qu'il séjourna à Rome de 1396 à 1398. Sa musique, principalement monodique, reçoit les influences conjuguées du chant grégorien et du *minnelied* tardif. Réunies dans les recueils hussites, ses compositions furent exécutées dans les églises jusqu'à la fin du XVIe siècle. On connaît de lui, outre des chansons d'amour, deux *Kyrie*, un *Gloria* et un *Alleluia.* Il s'agit presque toujours d'un motif exposé au début et dont la ligne mélodique fait ensuite l'objet de variations abondantes au cours desquelles Záviš ne recule pas devant certaines audaces, intervalles non préparés ou peu conformes aux canons de la composition grégorienne (5).

(5) Zd. NEJEDLY, *Magister Záviš a jeho škola*, 1905.

4. Jan z Jenštejna. — Archevêque de Prague de 1380 à 1396, il appartient à l'école de Záviš, mais ses compositions montrent une influence considérable de l'école française, car il avait étudié à Paris (6). En effet, dès le XIIe siècle, les Tchèques se rendaient à l'étranger pour y recevoir, à Liège, Paris ou Padoue, une éducation conforme aux principes médiévaux. Jan z Jenštejna fut l'un de ces étudiants privilégiés puisqu'il séjourna à Paris de 1373 à 1375. Il rapporte dans ses lettres des informations sur l'enseignement de la musique en France où les musiciens sont nombreux et habiles. Il compare l'arithmétique et la musique, car toutes deux s'occupent du nombre : la première s'intéresse aux proportions, tant arithmétiques qu'harmoniques ; la seconde n'a d'objet que les harmoniques. Et ainsi Jan z Jenštejna « s'adonna à l'étude de la théorie métrique de la musique française sur la base de laquelle il fut l'un des plus remarquables promoteurs du progrès musical en Bohême » (B. Červinka, 1934). Il est le premier compositeur non anonyme qui ait mesuré sa musique. Bien que le chant grégorien selon l'*ars nova* constitue la base même de son œuvre, il est plus proche de l'art populaire que Záviš. On connaît de lui une séquence liturgique pour la fête de la Visitation, de caractère monodique, *Decet huius cunctis horis*, qu'il a offerte au pape Urbain VI et qui a été jouée à Mayence notamment.

A cette école de Záviš et de Jan z Jenštejna se rattachent divers anonymes, dont l'auteur d'une chanson d'amour intitulée *Un bouquet de myrrhe*, paraphrase du *Chant de Salomon* de Frauenlob. C'est un *Leich* (chanson de *Minnesänger* aux

(6) Un étudiant tchèque à l'Université de Paris au XIVe siècle, *Revue d'Etudes slaves*, par Jacques Le Goff.

strophes de longueur inégale) de six strophes, composé en trois tons, chacun d'eux consistant en trois phrases, la dernière de chaque ton étant identique. Cette pièce est datée de 1410 et c'est le plus ancien exemple de musique bohémienne mesurée.

Ainsi s'est épanouie en Bohême du xe au xive siècle une forme d'art que l'on peut qualifier de gothique parce qu'elle échappe presque complètement à l'italianisme, en particulier au madrigal. Elle est placée sous l'influence allemande, affinée par l'influence française, sans jamais perdre son authenticité bohême.

Chapitre II

LA PÉRIODE HUSSITE : XVe ET XVIe SIÈCLES

Caractères généraux. — La figure de Jan Hus (1370-1415) et les mouvements qu'il a engendrés dominent toute l'histoire musicale de la Bohême jusque dans une partie avancée du XVIIe siècle. Cent ans avant la Réforme, qui s'étendra au cours du XVIe siècle sur toute l'Europe, la Bohême est le théâtre d'un mouvement religieux qui lui est propre et qui, la refermant en elle-même, brisera l'impulsion donnée au XIVe siècle par Charles IV. On a pu qualifier ce grand élan nationaliste de « catastrophe historique », car s'il donnait au peuple le sentiment de sa langue et de son autonomie, il le coupait en même temps du reste de l'Europe. « Une des suites les plus fâcheuses de l'hérésie avait été de séparer la Bohême du reste du monde, et cela au moment même où le souffle de la Renaissance fécondait les esprits et où fermentait une civilisation nouvelle » (1).

D'un seul coup, au nom de la religion, la pompe ecclésiastique est proscrite ainsi que le chant liturgique en latin. Bannis sont les instruments dans l'église, et jusqu'aux orgues qui sont parfois détruites. Seules les cloches bénéficient d'une certaine clémence. En 1435, la communion est même refusée aux musiciens. Et du coup on ignore les recherches

(1) Ernest Denis, *Georges de Podiébrad*, Colin, 1890, p. 124.

célèbres dans toute l'Europe d'un John Donstable sur le contrepoint ; d'un Jean Ockeghem en Flandres ou d'un Josquin des Prés en France. La Bohême qui, en raison de la Réforme, sera privée de la Renaissance italienne, n'en connaît pas davantage, en raison du hussisme, les merveilleuses métamorphoses de l'héritage musical médiéval : les hymnes hussites ne dépasseront guère une polyphonie primaire.

En revanche, le hussisme provoque un accroissement du chant liturgique, le nombre des recueils l'atteste, et imprime à la conscience nationale par l'activité des confréries un sentiment politico-musical auquel le peuple était enclin par nature. La bohémisation de la messe constitue une satisfaction pour un peuple en quête de lui-même. En outre, tandis que le protestantisme se rend maître de la Bohême au milieu du XVIe siècle, après le traité d'Augsbourg (1555), la Contre-Réforme est en marche. Les catholiques bénéficient alors de la compétition dans le domaine de la musique. Aux Frères bohêmes, propagateurs de la culture musicale pendant deux siècles, va succéder l'activité des Jésuites, pépinière des talents futurs.

Il faut remarquer aussi que, tandis que la guerre de Trente ans affaiblissait l'Allemagne, en Bohême et en Moravie, malgré les ruines et les désastres, le sens national s'était affermi sous Jan Hus et ses continuateurs : le peuple était prêt à traverser ses épreuves immédiates, tout comme il survivra à trois siècles d'annexion.

I. — La musique hussite

1. **Jan Hus (1370-1415).** — Ordonné prêtre en 1400, recteur de l'Université de Prague en 1402,

il fut gagné par une hérésie qui venait d'Oxford : John Wyclif avait conçu une Eglise entièrement spirituelle, où serait bannie toute hiérarchie sacerdotale et qui serait bâtie sur l'égalité des prêtres et sur leur prédication. Tandis que Wyclif faisait traduire la Bible en anglais, Hus, réformateur de la langue et de l'orthographe, la faisait traduire en tchèque. Mais, non content d'attaquer la hiérarchie romaine, il saisissait l'occasion de répandre par le pays, au cours de ses sermons, des idées de liberté qui ne pouvaient que bouleverser un pays où les rivalités de races, de langues, de mœurs, dressaient les communautés les unes contre les autres. Devant l'ampleur que prenait l'hérésie, l'empereur Sigismond réunit le Concile à Constance : condamné, Jan Hus y fut brûlé en 1415. En même temps, il devenait pour la Bohême un martyr.

2. **Un moyen de propagande.** — Les guerres hussites (1419-1468) détournent la musique sacrée de sa fonction : Jan Hus a compris quel pouvoir de propagande pouvait avoir la musique sur un peuple qui en était imprégné. Les hymnes deviennent de véritables chants révolutionnaires. Des chansons populaires, satiriques souvent, naissent un peu partout. C'est le chant populaire qui entre à l'église. Emancipés des influences italiennes, certains chants hussites ont gardé la douceur élégiaque des airs populaires anciens auxquels les Tchèques étaient très attachés. Passionnés par l'ardeur patriotique qui les anime, les hymnes hussites ont répandu leur influence en Allemagne et en Hongrie.

3. **Les Frères bohêmes.** — On voit naître sous le règne de Jiři Poděbrad (1458-1471) une confrérie de musiciens, l'*Unitas fratrum Bohemorum*, formée de *literati* dépositaires d'une science musicale assez

développée, qui reçoit pour mission de propager le chant monodique *(chorale literati)* et polyphonique *(figurale literati)*. Ils chantaient en chœur en latin et en tchèque. Les Frères bohêmes, parfois aussi appelés Frères moraves, ont exercé une activité musicale intense, mais, dès l'origine, ils s'étaient scindés en deux mouvements selon leurs convictions : les Utraquistes (qui communient sous les deux espèces, *sub utraque specie*), assez modérés et qui adhéreront volontiers au luthérianisme ; les Taborites (du nom de la ville de Tábor, fondée par les hussites au XVe siècle) qui seront vaincus par les modérés et les catholiques en 1434. Chassés et persécutés jusqu'au début du XVIIIe siècle, les descendants des Taborites devront fuir : les uns fondent Bethlehem en Pennsylvanie (1742) donnant l'essor outre-Atlantique à un important mouvement musical d'origine morave ; les autres s'installent en 1748 dans le Yorkshire en Angleterre, baptisant leur village d'un nom morave, Fulneck (Fulnek), et construisant outre-Manche le premier orgue baroque. Ces confréries en Bohême même avaient périclité avant que Joseph II ne les interdise en 1785.

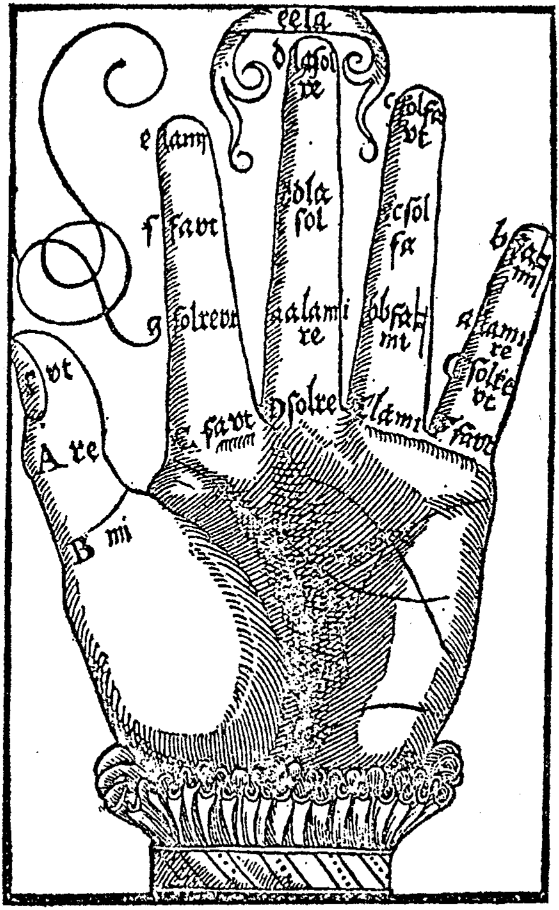
Mais leur rôle avait été essentiel. Ils avaient cultivé la polyphonie tchèque, bénéficiant de la fondation de la chapelle royale de Prague en 1526, et ouvert le répertoire à des œuvres étrangères comme celles de Roland de Lassus ou Heinrich Isaac. Sur leur influence, les nobles ont pu constituer des chœurs privés qui se produisaient dans les châteaux (Krumlov, 1526 ; Pecka, 1600).

4. **Les recueils.** — Les Frères ont eu, comme les Jésuites, une merveilleuse aptitude d'éducateurs par leur unité et leur capacité à atteindre l'âme. Condamnant d'abord la musique par ascétisme, ils

ne tardèrent pas à se rendre compte qu'elle était dans la nature des Tchèques et qu'elle répondait à un besoin de leur sensibilité et de leur imagination. Aussi leur action fut-elle double : mystique, mais également démocratique. Loin de faire de la musique un instrument de propagande idolâtre, comme l'avait fait l'Eglise romaine avec des prières psalmodiées en latin et la dramatisation de la messe, ils suscitèrent la prière des fidèles, profonde, sincère, humble. Leurs cantiques « comme les anciennes épopées, sont moins l'œuvre des auteurs que celle de la collaboration de l'Eglise tout entière. Ils renferment l'histoire du développement religieux de la race. Ils étaient l'écho de la vie nationale de la Bohême ; quand elle disparut, ils cessèrent » (Chloumecky).

Les textes de ces psaumes étaient dus à des évêques et de valeur littéraire inégale. Les psautiers étaient remarquablement illustrés de miniatures et de figurines et tenaient une place considérable dans le culte privé autant que dans l'exercice privé de la ferveur. Un grand nombre de graduels et de canzionale réunissent des centaines de mélodies à partir de 1420. L'un des derniers paraît en 1659 en Hollande ; c'est celui de Jan Amos Komenský (Comenius), le plus illustre représentant de l'humanisme tchèque, fondateur de la pédagogie. Des œuvres de Jan Hus lui-même ont été conservées dans le *Canzionale de Jistebnice* (1420).

Trois traités de musique ont apparu au cours du XVIe siècle : le *Musicorum libri quatuor* de Václav Philomates (1512) ; le *Musica* de Jan Blahoslav (1558) ; le traité de Jean Josquin, pseudonyme d'un Frère bohême, dans lequel est préconisé le savoir musical comme instrument de propagande au sein du peuple (1561).



Reproduction d'une gravure du livre tchèque *Musica*, de J. Blahoslav (1558) montrant la manière dont cet éminent pédagogue apprenait aux chanteurs et aux jeunes musiciens à connaître sur les bouts, les phalangines, les phalanges et les racines des doigts d'une main le nombre des clefs, indiquant la valeur des notes d'une portée, l'ordre dans lequel elles se suivent et le changement des voix *ut, ré, mi, fa, sol, la.*

(Cliché de l'Académie tchèque)

Parmi les compositeurs de cette époque, il faut retenir le nom de Jan Trajan Turnovský (c. 1550-c. 1595) dont on connaît, fait exceptionnel pour cette époque, des chœurs d'hommes à 5 et 6 parties, et une messe de plain-chant, *Dunaj voda hluboká*. De la même période datent les œuvres du recteur de l'Université de Prague, Companus Vodanský (1572-1622) qui met en musique des odes latines, de Jan Simonides Montanus († 1587), de Pavel Spongopeus Jistebnický (c. 1550-1619), qui a écrit jusqu'en 8 parties, et de Jíři Rychnovský (c. 1545-c. 1616). La plupart de ces compositeurs ont été associés aux mouvements qui ont précédé la bataille de la Montagne-Blanche.

Mais, avant d'évoquer les deux compositeurs majeurs de cette période, Jakob Handl et Kryštof Harant, il convient de rappeler que, tandis que se développaient les sévères et patriotiques mouvements hussites, régnait un souverain qui favorisa les arts et la musique : Rodolphe II.

II. — A la cour de Rodolphe II

1. Un roi cosmopolite. — Avec Ferdinand Ier, frère de Charles Quint, qui fit construire sur les bords de la Moldau ces palais italiens superbes, les Habsbourg s'installent sur le trône de Bohême. A son fils Maximilien II succède Rodolphe II (1552-1612) qui règne à partir de 1575. Surnommé « le solitaire de Prague » en raison de sa mélancolie presque maladive, il a le goût du bizarre. Passionné d'astrologie, il fait venir à sa cour l'astronome danois Tycho Brahé, puis Kepler. Il reçoit de nombreux peintres flamands parmi lesquels Jan Breughel de Velours en 1604, enrichissant ainsi les collections impériales. Mais c'est surtout le peintre italien

Giuseppe Arcimboldo (c. 1527-1593) qui joue un rôle dans la vie musicale à la cour.

Peintre maniériste dont on connaît les portraits curieusement composés de fleurs, de fruits ou de coquillages, il apporte dans cette cour allemande, en une époque troublée par la Réforme, une fantaisie qui y tient lieu de Renaissance et ouvre la voie au baroque. Jouissant d'un crédit exceptionnel auprès de Rodolphe II, il fut pendant vingt-cinq ans l'organisateur des divertissements royaux : cortèges, bals travestis, cavalcades... Grâce à lui, contrastant avec l'austérité hussite, la cour s'environne de pourpre et d'éclat. Les trompettes, les flûtes, les tambours, les timbales, les violons résonnent dans les palais.

Arcimboldo inventa une méthode de notation musicale colorimétrique. Un soir, Monzo, célèbre joueur de viole de Crémone, déchiffra et interpréta une mélodie qu'Arcimboldo avait représentée par de petites taches de couleur (2).

2. **Philippe de Monte.** — Le cosmopolitisme de Rodolphe II favorise la venue à Prague de compositeurs étrangers. C'est d'abord Philippe de Monte, né à Malines en 1521, qui est de 1568 à sa mort en 1603 *Kapellmeister* de la cour impériale à Vienne, puis à Prague qu'il n'a plus quittée que pour venir recruter de jeunes musiciens dans les Pays-Bas (3). Par l'intermédiaire des Flamands qui, déjà sous Charles Quint, avaient largement contribué à la diffusion de la musique, se manifeste indi-

(2) En avance sur la théorie de Louis-Bertrand Castel sur *Un clavecin oculaire accordant une gamme de couleurs à la gamme des sons* (1735). Cf. Rimbaud, sonnet des *Voyelles* (La Pléiade, p. 728, sur les rapports du prisme et de la gamme).

(3) Robert Wangermee, *La musique flamande dans la société des XVe et XVIe siècles*, Bruxelles, Éd. Arcade, 1971.

rectement l'influence des Italiens en Europe centrale sur la polyphonie et le chromatisme. On assiste à la naissance de la mélodie monodique accompagnée de basse continue et, vers 1560, le *cantus firmus* est abandonné au profit de la villanelle italienne. Philippe de Monte dote Prague d'une admirable maîtrise à laquelle appartenait François Sale (né c. 1550), compositeur flamand, auteur de messes. Philippe de Monte, compositeur lyrique et serein, a laissé 300 motets et 35 messes. Autour de lui se sont manifestées à Prague les influences des Néerlandais Jachet Buus et Jakob Regnart, des Italiens Jachet de Mantoue et Alessandro Oroligio, de l'Anglais Charles Luytton. En 1616 est créé à Prague un *Collegium musicum* qui introduit les ballets français. Le luth et le tambourin deviennent des instruments privilégiés.

3. **Jakob Handl-Gallus (1550-1591).** — C'est l'un des compositeurs qui réalisa le mieux la fusion des polyphonies flamande et italienne. D'origine slovène, son vrai nom était Jokap Petelin, mot qui signifie coq. Selon l'usage répandu à l'époque de l'Humanisme, il le traduisit en latin et l'inscrivit en tête de ses messes : *Gallus vocatus*, En allemand, il adopta le diminutif de Hahn (coq) : Hand'l ou Hän'l.

De sa jeunesse en Italie, il rapporta le double-chœur en écho cher aux Gabrieli. Dans les monastères autrichiens, il rencontra vraisemblablement Roland de Lassus. Entré dans les chœurs impériaux en 1574, maître de chapelle de l'évêque d'Olomouc en 1579, il devint en 1585 cantor de Saint-Johannis in Vado à Prague où il meurt.

Par l'emploi mélangé des tons majeur et mineur, mais surtout par l'audace avec laquelle il use du

chromatisme, signe avant-coureur du baroque, il prend ses distances avec ses maîtres. On l'a surnommé le « Palestrina de la Bohême ».

Son œuvre sacrée se compose des 4 livres de l'*Opus musicum* (1586-1591) qui renferment 374 motets de 4 à 12 voix ; des psaumes *Resonet in laudibus* et *Ecce quomodo moritur justus* pour 24 voix réparties en 4 chœurs ; de 4 livres contenant 19 messes (*Missae breves* et *Missae parodiae*, Prague, 1580) ; d'un Kyrie en 4 barres sur un thème de Lassus et d'une parodie sur la *Missa quodlibetica de Luytton* (qui résidait à la cour de Rodolphe II) ; d'une Passion à 8 voix.

Son œuvre profane réunit les *Harmoniae Morales* (1589-1590) et les *Moralia* (1596), pièces madrigalesques à la manière des villanelles et des *balletti* sur des textes d'Ovide, de Virgile et d'Horace. Elle est contemporaine des premiers madrigaux de Monteverdi.

A la même époque se distingue à la cour de Rodolphe II qui l'avait anobli, Leo Hassler, d'origine allemande (1564-1612), excellent organiste, auteur d'une abondante musique religieuse, mais aussi de madrigaux, d'airs de danse et d'intrada. Elève d'Andrea Gabrieli, il contribua dès 1601 à introduire en Bohême avec son *Jardin d'agrément* la mélodie et les chansons à danser italiennes.

4. Kryštof Harant z Polžic (1564-1621). — Tchèque authentique, il appartenait à la noblesse de Bohême. Dans sa jeunesse, il avait passé huit ans à la cour de Ferdinand II à Innsbruck. Ce souverain raffiné qui donnait à ses pages une formation musicale poussée (chant, contrepoint, consonance) n'en devait pas moins écraser en 1620 la révolte tchèque conduite par l'électeur palatin Frédéric V.

A la mort de son père, Harant rentre en Bohême, s'y marie, puis se met en route pour la Terre Sainte (1598). Il en rapporte une relation fascinante (*Un voyage du royaume de Bohême à Venise, et de là à la Terre Sainte, et au pays de Judée, et plus loin encore vers l'Egypte ; visitant plus tard le mont Horeb, le Sinaï et Sainte-Catherine dans le désert d'Arabie*, 1608). Il séjourne dans les monastères de Crète et de Jérusalem, y chante avec les moines qui l'initient à l'art de Palestrina et de Josquin des Prés. Son œuvre la plus ancienne, le motet à six voix *Qui confidunt in Domino*, en témoigne.

Cet humaniste, ce poète, ce soldat, ce pèlerin, de retour en Bohême se met au service de Rodolphe II. Auprès de Philippe de Monte, il travaille et publie son motet *Maria Kron* (1604), sa *Missa Quinis Vocibus* (1612) sur le thème d'un madrigal italien, sa *Missa parodia* sur le *Super dolorosi martyr* de Morenzio, et une œuvre pour voix alto sur un chant nuptial tchèque *Dejž tobě Pán Bůh štěsti (Que Dieu te donne le bonheur)*.

Il crée sa propre chapelle en son château de Pecka. Mais lors de l'insurrection contre son ancien protecteur, il se joint aux nobles qui avaient constitué un gouvernement provisoire et levé une armée. L'échec de la rébellion le perdit et il fut décapité avec 26 de ses compagnons sur la place de la Vieille-Ville à Prague.

Avec cette exécution, quelque deux siècles après celle de Jan Hus, s'achève une première ère de la musique tchèque et des musiciens de Bohême qui, soumis aux diverses influences politiques ou religieuses autant que musicales, n'avaient jamais perdu de vue le sens de leur culture et de leur nation. A présent que les Habsbourg règnent sur la Bohême et que Prague n'est plus que le satellite de Vienne

comment les musiciens vont-ils assumer cette dictature d'un langage, d'un goût, de mœurs qui lui sont étrangers ? L'histoire de ces remous jusqu'au grand soulèvement de Smetana va intéresser la période baroque du XVIIe et du XVIIIe siècle.

Au jour de la Montagne-Blanche, le 5 novembre 1620, toutes les influences musicales, franco-flamande, allemande, anglaise, italienne, se sont conjuguées en un équilibre très particulier, en l'absence d'une véritable Renaissance. A l'action fermée et même sclérosante des Hussites, repliant le peuple sur lui-même, mais développant son nationalisme, s'est joint le cosmopolitisme de Rodolphe II et de la noblesse, ouverts à tous les courants. Si le désarroi est grand, les traditions sont solides. Il n'y aura pas d'éclipse pour la musique tchèque : mais libre de toute entrave, peut-être eût-elle brillé davantage au cours des deux siècles qui suivent.

Chapitre III

LA PÉRIODE BAROQUE : XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

1. **Caractères généraux.** — Après la défaite de la Montagne-Blanche en 1620 et le rattachement de la Bohême-Moravie à l'empire austro-hongrois, une ère très sombre s'ouvre, jours de servage et de misère, pour les Tchèques. La Diète de 1706 proclamera que le royaume a été pressuré jusqu'à la dernière goutte de sang. Les complaintes populaires racontent le dénuement des serfs accablés d'impôts dans une Bohême riche, agricole, et qui payait déjà très cher son tribut en fournissant des recrues d'élite à l'armée. Que la Bohême fût une corne d'abondance, Marie-Thérèse l'avait bien compris et mesura toutes les conséquences pour l'empire à la veille de la perdre.

A partir de 1777, la langue tchèque fut totalement bannie de l'enseignement. Mais Joseph II, ennemi des Jésuites et favorable aux Lumières, abolit le servage en 1781. De nombreux paysans émigrèrent alors vers des villes qui s'industrialisaient, donnant naissance à une bourgeoisie au sein de laquelle les idées d'émancipation allaient fermenter.

L'évolution de la musique en fut ralentie. Au début du XVIIe siècle, les divers mouvements musicaux, enrichis des apports extérieurs, avaient atteint leur

apogée et tendaient vers un classicisme issu de la polyphonie. Il aurait alors fallu que se produisît, comme en Allemagne au temps de Heinrich Schütz ou en Italie au temps de Monteverdi, un état favorable à l'épanouissement des individualismes. La vie musicale, au contraire, est en régression. Les espoirs engendrés par la création du *Collegium musicum* en 1616 sont retardés jusqu'à la fondation en 1710 d'une Académie de musique ancienne. En 1715, trois citoyens présentent au prince-régent une pétition en faveur de la création d'une Académie de musique nationale distincte de celle de Vienne.

Mais dans les couvents et dans les monastères, sur les bancs des écoles de village, aux tribunes des orgues, la musique tchèque résiste à l'étouffement, lutte pour sa vie, et mûrit lentement. Elle est largement propagée par les pèlerins qui, précédés d'oriflammes, sillonnent les routes et portent le chant liturgique au cœur des hameaux, là où ils rencontrent la ferveur et la tradition populaires. Lors de l'année jubilaire 1674, les pèlerins tchèques causèrent même à Rome un profond émoi par la perfection avec laquelle ils chantaient.

2. **Le baroque.** — Ce n'est pas sans réticences que la notion de baroque musical est ici introduite, non seulement dans sa durée, sur un siècle et demi, mais sur son adéquation. Il n'est pas question de faire ici le procès ou l'analyse du baroque. Mais l'environnement de cette « ville dorée » qui déploie généreusement tant de chefs-d'œuvre de l'architecture baroque sur les rives de la Moldau, rend presque inévitable l'affirmation que, s'il existe une musique baroque, c'est là qu'elle a trouvé le climat le plus propice à son épanouissement. Plus qu'un ensemble

de caractères qui seraient communs à des cultures diverses, le baroque est une forme particulière de sensibilité qui imprègne tous les arts. Il présuppose une mise en question des techniques : c'est ce qui se passe en Bohême. Le mélange des tons, l'apparition du chromatisme, le passage sans transition à la septième de dominante sont chez Gallus des manifestations prémonitoires du baroque. Le double-chœur trouve chez Michna dans le Gloria et le Credo de la *Messe de Saint-Wenceslas* une application nouvelle : c'est l'orchestre qui répond au chœur. Ce sont des procédés que l'on rencontre bien sûr chez Praetorius, Schütz, Buxtehude ou Bach.

Le texte se combine avec la musique dans un art plus concertant où la ligne vocale peut contraster avec l'accompagnement en basse continue. Le chœur a tendance à s'effacer au profit de l'aria et la musique sacrée, par le mélange des genres, s'achemine vers l'oratorio et l'opéra. La décomposition des successions d'accords, les contrastes rythmiques et la progression harmonique par modulation, sous l'influence de Monteverdi et de Gesualdo, se manifestent chez Michna qui, maître du baroque bohême, orne sa mélodie de vocalises en tierces sans encore la surcharger. Car le baroque musical connaîtra les mêmes excès que le baroque architectural.

Ces aménagements subtils peuvent donner des effets réalistes, comme les intervalles ascendants et descendants qui, dans le *Quem lapidaverunt* de Černohorský, expriment les jets de pierres et les cris de la populace lapidant saint Etienne : c'est d'une violence superbe.

Des genres nouveaux naissent au détriment du motet et du madrigal : la variation, dont Michna donne une démonstration éblouissante avec les

50 variations sur une seule basse obstinée de sa messe *Sacrae et Litaniae* ; la *sonata da chiesa*, la *sonata da camera*, la *sinfonia*, le *concerto grosso*, et enfin, après 1700, le concerto avec instrument soliste. Les instruments eux-mêmes s'organisent et se renouvellent. L'orgue, la flûte prennent une sonorité, une couleur, aptes à traduire ce climat particulier. Ils se marient entre eux, par exemple, la trompette et l'orgue.

De même que se multiplient sur les façades les guirlandes, les draperies, les cariatides et les atlantes dans un jaillissement généreux et volubile, le goût de l'ornement et de la courbe caractérise la musique. Mais les musiciens tchèques, artisans consciencieux, ont toujours su que la liberté n'était que le résultat d'une assimilation parfaite et soumise des techniques (1).

I. — Musica antiqua bohemica

1. **Les précurseurs. — Christoph Demantius** (1567-1643) est l'un des compositeurs qui assurent le mieux la continuité d'un siècle à l'autre. Par son goût de la polyphonie et sa soumission aux formules à la mode, comme le *quodlibet*, il est issu de l'âge précédent. Mais, par le caractère madrigalesque de ses chansons, notamment dans la *Corona harmonica*, il propage les idées nouvelles et annonce l'ère baroque et, avec sa *Passion allemande selon saint Jean* pour six voix (1631), l'ère des grandes Passions.

Andreas Hammerschmidt (1611-1675), l'un des plus grands maîtres de la musique luthérienne, a influencé toute la génération de Bach. Il incorpore

(1) Cf. *Le baroque musical au XVIIe siècle*, Bibliothèque de philosophie et de lettres de l'Université de Liège (1963).

au style sévère de la polyphonie les grâces du *stile madrigalesco*, portant la mélodie profane à l'un de ses sommets. Le mélange du style concertant et du style récitatif, une invention constante sur basse continue, l'emploi de textes bibliques dans le madrigal, ont fait de ses *Prières* et de ses *Odes profanes* (1642-1645) un exemple de cette musique de transition de l'époque des Schütz et des Shein.

2. **Adam Michna (c. 1600-1676).** — Contemporain de cette « époque des ténèbres », Adam Michna z Otradovic en traduit bien l'élan vital. Né au château de Jindrichův Hradec dont son père était burgrave, il descendait d'une famille de chevaliers. Pourtant, comme Mysliveček qui fut meunier et Dvořák qui exerça la profession de boucher, il se tourna vers un métier assez humble, puisqu'il tint une auberge. Il avait étudié chez les Jésuites. Formé aux vieilles traditions tchèques qui lui fournirent des sujets populaires *(Musique mariale tchèque, Musique pour tous les saints de l'année)*, il y ajoute cette culture cosmopolite baroque qui se réalise dans ses œuvres en une synthèse subtile.

Ses cantiques de Noël, ses chansons de travaux et de fêtes ont aidé les villageois à garder pendant les jours de deuil de la guerre de Trente ans un peu de foi dans l'avenir. Il a ainsi participé à cette volonté d'indépendance qui résistait au joug.

Son œuvre majeure est sans aucun doute la superbe *Messe de Saint-Wenceslas* (c. 1660) pour six solistes, trompettes et flûtes à bec, chœurs et orgue. Il a laissé en outre cinq messes, un requiem, deux litanies et un Te Deum. De ses trois recueils de chansons ou *Kancionály* (1647, *Musique mariale tchèque* ; 1653, *Luth tchèque* ; 1661, *Musique pour tous les saints*) on pourrait détacher de ravissantes

pièces de Noël que l'on écoutait dans la neige, dans les églises de bois à clocher en bulbe, tandis que les cœurs simples retrouvaient en chantant une foi primitive en la vie et en la beauté à l'heure où la guerre désolait les campagnes.

3. **La chapelle d'Olomouc.** — Le prince archevêque d'Olomouc, en Moravie orientale, a de tout temps entretenu une activité musicale intense. (C'est notamment pour l'intronisation de l'archiduc Rodolphe nommé archevêque d'Olomouc que Beethoven composa sa *Missa Solemnis*). De nombreux musiciens y étudièrent ou firent partie de l'orchestre. C'est le cas de **Heinrich Biber** (1644-1704), né en Bohême, qui s'installa à Salzbourg, y fondant l'école de violon d'Europe centrale. Ce Tchèque exilé annonce Bach dans la domaine de la passacaille, Pachelbel dans celui de la *sonata da camera* en trio.

Pavel Josef Vejvanovský (1640-1693), qui lui succéda à Olomouc en 1673, a laissé des sonates et des sérénades.

4. **Bohuslav Černohorský (1684-1742).** — Mais le compositeur qui a le mieux marqué de sa personnalité cette période transitoire est le « Bach tchèque », le P. Bohuslav Matěj Černohorský. Il vient à Prague en 1703. Moine de l'ordre des Cordeliers, il apprend seul la musique en même temps que la théologie. Nommé maître des chœurs à Padoue, il part pour l'Italie où on l'appelle « il padre Boemo » ; il rencontre à Bologne le padre Martini et à Assise le jeune Giuseppe Tartini, son futur élève qui, sur l'invitation du comte Kinsky, le suivra à Prague de 1723 à 1726. De retour en Bohême, Černohorský devient directeur musical de l'église de Týn, puis

chef des chœurs de l'église Saint-Jakob. Il est à nouveau sur le chemin de l'Italie quand la mort le surprend à Graz.

Maître de l'art du contrepoint, fortement influencé par l'école de Venise, il a été le chef de file d'une école qui réunit les noms de Tartini, de Christoph Willibald Gluck, son élève et presque compatriote, des compositeurs Zach, Tůma, Brixi, Seger. Malheureusement, presque tous ses manuscrits ont été détruits dans l'incendie du cloître Saint-Jakob et l'on ne possède plus qu'une infime partie de son œuvre : le choral-fugue pour orchestre à cordes *Laudatur Jesus-Christus* (1728), les motets *Praecatus est Moises* et *Quem lapidaverunt*, la litanie *Regina Coeli*, l'offertoire *Quare, Domine, Irasceris?* un *Magnificat* pour soprano, alto, ténor, basse, chœur, orchestre et orgue, et de nombreuses fugues et toccata pour orgue.

Parmi ses disciples, on peut encore citer **Václav Anton Jakob** (1685-1734), organiste à Saint-Nicolas de Malá Strana ; et surtout **F. V. Habermann** (1706-1783), qui séjourna en Espagne, en France et en Italie, et à qui Haendel aurait emprunté quelques thèmes. Habermann fut d'ailleurs le premier à ébaucher des ouvertures pour ses œuvres lyriques.

5. **Jan Dismas Zelenka (1678-1745).** — Fils d'un organiste, il quitte les Jésuites pour suivre en même temps que František Tůma les leçons de Černohorský. Il entre au service du baron Hartig, mécène de la musique. Nommé comme contrebassiste en 1710 à la chapelle royale de Dresde, il y demeure jusqu'à sa mort, ne s'absentant que de 1715 à 1719 pour étudier auprès de Johann Fux et d'Antonio Lotti.

Malgré cet exil, ses œuvres restent empreintes de

mélodies populaires tchèques et les traits nationaux y sont nombreux. Il s'émancipe du contrepoint pour donner libre cours à un lyrisme un peu langoureux. Mal représenté par un oratorio de circonstance composé en 1723 pour le couronnement de Charles VI *(La resplendissante couronne royale tchèque sous les branches de l'olivier pacifique et la palme de la vertu)*, il a donné les six magnifiques sonates en trio, le mélodrame de saint Wenceslas (sur un texte latin), des symphonies, des caprices, des concertos, un magnificat, un motet en tchèque, et les quatre *Lamentationes Jeremiae Prophetae.* Servie par des gravures récentes, cette œuvre se mesure à celle de ses meilleurs contemporains.

Les influences italiennes s'affirment sur une société pragoise profondément croyante. Elles passent parfois par Vienne où sont installés Francesco Conti, Antonio Lotti, Antonio Caldara, et où la musique de J. J. Fux est déjà fortement italianisée. Le baroque atteint son apogée avec une grande diversification des genres. Mais, à la fin du XVIIe siècle, à part deux tentatives en 1627 et 1690 pour des cérémonies officielles, l'opéra reste embryonnaire.

II. — Les musiciens déracinés

1. La diaspore (2). — Les exils sans retours amorcés par les départs de Biber pour Salzbourg et de Zelenka pour Dresde se poursuivent et se multiplient au XVIIIe siècle. Les musiciens cherchent des conditions plus favorables au développement de l'art musical que dans leur pays atrophié par la guerre et l'occupation. Des familles entières feront

(2) « Fragment d'un végétal qui quitte la plante mère, est entraîné au loin, puis se fixe et se développe en un nouveau pied » (LS). La langue allemande proposerait : *Die Musikeremigration.*

souche à l'étranger, comme les Benda et les Stamic. Et ces expatriations sont d'autant plus préjudiciables à leur pays que les noms eux-mêmes ont été germanisés, italianisés, francisés, de telle sorte qu'on a oublié l'origine tchèque de beaucoup de ces compositeurs. Les enfants de Stamic s'appelleront Stamitz. Jiří Benda deviendra Georg. Le corniste Jan Stich (*steh* en tchèque = piqûre) prend le pseudonyme de Giovanni Punto. Les Italiens baptisent Mysliveček (*myslivec* en tchèque = chasseur) Venatorini. Dusík se charge en Dussek. Il est vrai que la difficulté de la langue tchèque a justifié certaines métamorphoses, comme celle de Jan Voříšek en Johann Worschischek. Mais il faut féliciter Dvořák de son entêtement auprès de son éditeur à faire préserver les accents, de sorte qu'il est entré dans l'Histoire sous le nom de /Dvorjak/ (3).

2. **Charles Burney (1726-1814).** — Cependant, au milieu de ces déplacements, un homme avait identifié le génie profond de la musique de Bohême. Désignant Prague comme « le Conservatoire de l'Europe », il mesurait quel rôle jouaient les pédagogues, les instrumentistes, les compositeurs tchèques dans l'histoire de la musique européenne.

Organiste, compositeur et historien de la musique anglais, Burney fut saisi vers 1770 du projet d'écrire une Histoire de la musique. Il décida de voyager pour recueillir les informations nécessaires à la réalisation de son projet (4). Passionné, curieux, fervent, il recherche sur place les contacts, sorte de reporter avant la lettre. Il écrit : « Bien des

(3) France-Musique persiste à faire entendre /Vaklav/ pour /Vatslaf/, ce qui insulte l'oreille d'un Tchèque, comme dirait Philaminte. Il est vrai qu'en France Liszt n'a pas encore vraiment triomphé de Litz !

(4) *A general history of music*, 1776-1789 (dernière édition, 1933).

voyageurs ont signalé que les familles nobles de Bohême entretenaient des musiciens ; mais, puisqu'ils avaient des serviteurs, comment en eût-il été autrement, puisque tous les enfants de paysans et de commerçants de chaque ville ou village d'un bout à l'autre du royaume de Bohême ont reçu un enseignement de la musique dans les écoles communales, excepté à Prague en vérité où l'enseignement de la musique ne fait pas partie des programmes scolaires, les musiciens y provenant presque tous de la campagne. » Burney décrit ses visites aux écoles de villages. Il est émerveillé. Des enfants de 6 à 11 ans s'y exercent au violon, au hautbois, au basson. Les instituteurs enseignent le clavecin et les églises de campagne retentissent de magistrales interprétations à l'orgue. Après Burney, bien d'autres voyageurs percevront ce climat extraordinaire qui irradie la Bohême et la Moravie, et Mozart ne sera pas le moindre d'entre eux, lui qui, à l'inverse de ceux qui ont déserté leur patrie et mutilé leur nom, y chercha une terre d'adoption.

3. **Le mécénat aristocratique.** — Si les maîtres d'école étaient aussi des cantors, il fallait bien qu'ensuite leurs élèves soient pris en charge. Ce fut le rôle jusqu'à l'abolition des privilèges des grands seigneurs et des riches familles. L'exemple des Lobkowic donnera une idée du rôle que jouèrent ces mécènes dans la formation des musiciens et la diffusion de la musique.

L'une des plus anciennes de Bohême, la famille des princes de Lobkowic, s'est signalée au long des siècles par une activité musicale intense, tant dans ses palais de Prague et de Vienne que dans ses résidences de Teplice et de Roudnice nad Labem en Bohême. C'est au temps du prince Ferdinand-

Philippe de Lobkowic (né en 1724), guitariste et fort doué pour la musique, que le fils du maître des forêts entre dans l'orchestre du château : il s'appelle Christoph Willibald Gluck. Le château de Roudnice (5) était alors tout entier consacré à la musique et à la chasse.

Joseph-François-Maximilien de Lobkowic (1722-1816) fit de Roudnice le siège d'un festival de musique permanent. Lui-même jouait du violon, du violoncelle et chantait les basses dans les opéras. Vers 1744, à l'instar des Clam-Gallas, des Černin, des Altan, des Dietrichstein, il constitua sa propre *Musikkapelle*. Aux musiciens patentés se joignaient parents, amis et serviteurs. Pour initier les enfants à la musique, on composait à leur intention des œuvres comme la *Kindersymphonie* de Leopold Mozart ou les symphonies pour enfants de Pavel Vranický ; des instruments miniatures étaient alors commandés dans la ville des jouets, à Nuremberg, ou à Berchtesgaden. Le genre de la symphonie naquit même de ces orchestres privés : celui du comte Morzin interpréta au château de Lukavec près de Plzeň la première symphonie de Joseph Haydn qui y séjournait.

En 1799, l'orchestre Lobkowic se composait de sept musiciens permanents qui jouaient tous les jours. Cette petite formation, augmentée de musiciens du voisinage, interpréta même en 1799 une version de la *Création* de Haydn simplifiée (avec l'agrément du compositeur) par Antonin Vranický. Pour le mariage de sa fille aînée, le prince offrit 14 jours d'opéras et de musique ininterrompue. En 1797, l'opéra de Prague se déplaça à Roudnice pour y donner *L'Enlèvement au sérail*. En 1805,

(5) Rautnitz en allemand.

l'*Eroica* de Beethoven y fut exécutée en l'honneur du prince Louis-Ferdinand de Prusse.

Modèle de bien d'autres mécènes, le prince de Lobkowic fut l'artisan d'un renouveau musical en Bohême, promouvant en 1808 une Association pour la renaissance de la musique qui permit l'ouverture en 1811 de ce Conservatoire de Prague dont Burney avait regretté l'absence. Ce Tchèque fut à Vienne le protecteur de Beethoven qui lui dédia des œuvres autrement importantes (6) que la *Marcia für die bömische Landwehr* ou la *Cantate pour le prince de Lobkowic* (1816).

1. František Xaver Brixi (1732-1771). — Au XVIIIe siècle, les mouvements de musiciens en Europe effacent certaines particularités locales pour créer un style plus uniforme. Au milieu de ces remous, Brixi offre l'exemple presque unique d'un maître attaché à ses origines. Né à Prague en 1732, de trois mois l'aîné de Joseph Haydn, il meurt en 1771 quand Mozart n'a que 16 ans et Beethoven vient de naître. Un jour, pénétrant dans la cathédrale Saint-Vitus où l'on jouait une œuvre de Brixi à l'orgue, Mozart s'exclama : « Devant un maître tel que Brixi, il faut toujours tirer son chapeau. » Et il le fit.

Non seulement Brixi appartient, comme presque tous les Tchèques, à une dynastie de musiciens, mais sa famille est alliée à celle des Benda. Son père, **Šimon Brixi** (1693-1735), a laissé un très beau Magnificat. Sa tante, Dorota, épousant Jan Jiři Benda, fondait la lignée des Benda.

Sortant de chez les Pères, Brixi perfectionne à 18 ans, l'année de la mort de Bach, sa maîtrise de l'orgue. Désormais, toute sa vie se déroulera en

(6) Quatuors op. 18, 5e et 6e Symphonies, triple concerto op. 56, Quatuor op. 74, *A la bien-aimée lointaine*, op. 98.

Bohême, comme celle de son parent, **Viktorin Brixi** (1716-1762), qui refusa, rare preuve de fidélité nationale en cette ère de migrations, l'offre de François de Habsbourg Lorraine, afin d'exercer la musique chez lui, à Prague.

Maître de chapelle à Saint-Vitus jusqu'à sa mort, Brixi a laissé une œuvre considérable : 263 hymnes et offertoires, 105 messes brèves ou solennelles, 24 vêpres, 5 requiem, des concertos pour flûte, 3 symphonies, 2 jeux dramatiques *(Erat unum cantor bonus* et *Luridi scholares)*, des concertos pour clavecin, la *Musica navalis* composée pour des fêtes sur la Moldau, et d'innombrables œuvres pour orgue. La musique de Brixi est généreuse, pleine de bonheur et d'invention mélodique. Il y maîtrise l'art du contrepoint et de la polyphonie. Autant que ses concertos pour orgue, postérieurs à ceux de Haendel, il faut retenir sa *Missa Pastoralis* qui, un siècle après Michna, parla en ces temps de répression une langue que tous comprenaient, la musique, « une musique liée avec la question de vie et de mort de toute une nation » (Kamil Bednař). Héritage d'une longue lignée de vieux maîtres, la musique de Brixi, exigeante, d'une somptuosité baroque typiquement bohémienne, est peut-être, en ce XVIIIe siècle, la plus authentique qu'ait produite le génie tchèque.

Le genre de la « pastorale » est illustré au XVIIIe siècle par **Jíři Ignac Linak** (1725-1791), **Tomas Norbert Kontnik** (1697-1775), **Tomas Šrivanek, František Suchanek, Daniel Milcinsky** (1732-1808), mais surtout par **Jan Jakub Ryba** (1765-1815), simple instituteur dont la *Messe de Noël*, d'un baroque tardif, est justement célèbre.

5. **Vers l'Italie.** — A) *Josef Mysliveček (1737-1781)*. — Là où coule une rivière, il y a des moulins.

Et sur les bords de la Moldau vivait un riche minotier du nom de Mysliveček. Aussi son fils Josef devient-il, après des études chez les Jésuites, meunier dans le moulin paternel en 1753 et maître meunier en 1761. Mais c'est la musique qui l'attire. Les disciples de Černohorský, Václav Habermann et Joseph Seger, deviennent à leur tour ses maîtres.

En 1763, il part pour l'Italie et y poursuit son apprentissage auprès de l'organiste de San Marco, G. B. Pescetti. En 1764, il signe un contrat avec l'opéra de Parme : une carrière éblouissante se prépare. En 1766, il présente son opéra *Bellorofonte* « del celebre Maestro Giuseppe Misliveczek di Praga ». A 33 ans, membre de l'Accademia Filarmonica de Bologne, il rencontre le jeune Mozart âgé de 14 ans. Des relations amicales vont s'établir avec la famille Mozart (7). En 1777, une maladie que l'on qualifiait alors de « galante » conduit Mysliveček à l'hôpital ducal de Munich. Mozart va lui rendre visite (lettres des 10 et 11 octobre 1777). Hélas ! une maladresse du chirurgien vaut à Mysliveček l'ablation du nez. Cette amputation met un terme à ses triomphes amoureux et musicaux. Mais Mozart, se plaignant dans une lettre du 7 août 1778 de la carence des Kapellmeister à Salzbourg, écrit : « Pourquoi a-t-on été assez imprévoyant pour laisser échapper Misliwetschek ? ... C'est ça qui eût été un numéro ! On n'en retrouvera pas si facilement un autre... »

Ses opéras et oratorios sont très nombreux : 1768, *Semiramide riconoscinta* ; *Il Farnace* ; 1770, *Tobia* ; 1771, *Adamo ed Eva* ; 1771, *Montezuma* ; 1772, *La Passion di Gesù Cristo* ; 1775, *La liberazione d'Israele* ; *Ezio* à Naples et *Olimpiade* à Rome engen-

(7) Une grande partie de la correspondance entre Mozart et Mysliveček s'est perdue, mais les 23 lettres qui subsistent témoignent de cette étroite amitié.

drent la *furore* du triomphe ; *Abramo ed Isacoo*, sur un texte de Métastase, a longtemps passé pour une œuvre de Haydn ; 1780, le double échec d'*Armida* à Milan et l'*Il Medonte* à Rome hâte le déclin de celui qu'on avait surnommé « il divino Boemo » : il meurt à Rome ruiné à l'âge de 44 ans.

Virtuose du violon, très proche de Mozart, il a su allier au style italien son instinct et sa formation de Tchèque. Ses messes, ses symphonies, ses concertos, son octuor, le *Kasace* pour deux clarinettes, deux cors et basson, son *Aria in Dis (Quod est in igne calor)* témoignent plus que ses 30 opéras d'une sensibilité, d'un goût, d'une inspiration qui font de lui l'un des plus grands compositeurs baroques de Bohême. Certains de ses quintettes et de ses quatuors ont eu l'honneur d'être attribués à Mozart.

B) *L'opéra à Prague.* — Dès le début du XVIIIe siècle, l'opéra s'implante en Bohême et en Moravie. Les familles nobles le subventionnaient et sans les Lobkowic, les Sporck, les Questenberg, les Rottal et les Schrattenbach, chanteurs et musiciens n'auraient eu ni les moyens, ni les occasions de se produire. La représentation d'opéra marque un événement qui requiert un faste inhabituel, mariage ou couronnement.

La vogue de l'opéra italien, après l'*Orfeo* de Monteverdi (1607), n'a gagné la Bohême qu'en 1680, date à laquelle la *Pazienza di Socrate* de Draghi est représentée. En 1703, une troupe de chanteurs italiens effectue une tournée en Bohême. Mais c'est surtout à partir de 1723 que de nombreuses compagnies italiennes (Denzio, Lapis, Mingotti, Bustelli, Bondini) se succèdent à Prague. Pour le couronnement de Charles VI, un théâtre baroque est construit par l'architecte italien Giuseppe Galli Bi-

biena à proximité de Saint-Vitus. Il peut accueillir 4 000 personnes. La « festa teatrale per musica » de J. J. Fux, *Costanza e Fortezza*, requérant 100 chanteurs et 200 instrumentistes, y est dirigée par Antonio Caldara.

Grâce à l'activité du comte Sporck, on peut entendre à Prague l'*Armida* de Bioni et même, assez bizarrement, en 1734, un opéra italien attribué à Leonardo Leo, *Praga nascente di Libussa e Primislao*. C'est, longtemps avant la *Libuše* de Smetana, la première œuvre évoquant les origines de la Bohême. A peu près à la même époque, František Václav Miča (1694-1744) fait le premier essai d'un opéra tchèque dans le style italien avec *O původu Jaroměric* (8), représenté en tchèque, en allemand et même en français.

Le théâtre de Bibiena ayant été démonté et les matériaux vendus aux habitants du quartier juif, l'inauguration d'une nouvelle salle a lieu en 1739. La direction en est confiée à Giovanni Battista Locatelli, élève de Corelli. On y représente des œuvres dans le goût italien de Johann Adolf Hasse, l'*Issipile* de Gluck, des mélodrames en latin sur des sujets sacrés ou nationaux, de Zelenka en particulier, l'*Antigona* de Mysliveček. Mais, touché par les canons de Frédéric II, ce théâtre se délabre et est transformé en écuries. Chez le prince Lobkowic on joue des opéras de Joseph Weigl (dont le *singspiel Die Schweizerfamilie* recueillera en 1832 en traduction tchèque un succès considérable), de Giuseppe Nicolini *(Gli antichi slavi)* ou de Simon Mayr *(Ginevra di Scotia)*.

En 1783, le comte Nostic fait construire le Stavovské Divadlo où seront créés les opéras de

(8) De l'origine de la ville de Jaroměric.

Mozart et qui abritera l'opéra italien jusqu'en 1807 (cf. p. 69).

6. **Vers l'Autriche.** — A) *Pavel Vranický (1761-1820).* — Mais c'est d'abord Vienne qui attire la plupart des compositeurs, parmi lesquels les frères Vranický. Antonín (1761-1820) avait été l'élève d'Albrechtsberger avant d'entrer au service du prince Lobkowic. Pavel (1756-1808) tint une place éminente dans la vie musicale viennoise. Grand virtuose du violon, il s'était exilé à l'âge de 20 ans pour diriger la chapelle du comte Esterhazy de Galantha. En 1790, il est premier violon, puis chef des orchestres impériaux du Burgtheater et du Kärtnertheater. En 1792, sur les instances de Beethoven, il dirige la 1re symphonie op. 21. En 1799, à la demande expresse de Haydn, il dirige *La Création*. Il appartenait à la même loge maçonnique que Mozart dont il négocia, à sa mort, la vente des manuscrits pour Constance.

En 1789, il écrit un opéra romantique d'après l'épopée de Wieland, *Oberon, König der Elfen*, sur le même sujet qui inspirera à Weber son *Oberon* en 1826. Le texte en était dû à un jeune comédien de la nouvelle troupe que Schikaneder venait d'établir au Freihaus Theater auf der Wieden, Karl-Ludwig Giesecke. Obéron, roi des Elfes, envoie le chevalier Huon de Bordeaux délivrer la fille du calife de Bagdad pour la ramener à la cour de Charlemagne. Huon surmonte toutes les épreuves grâce à un cor magique que lui a donné Obéron.

On aura reconnu le schéma initiatique de *La Flûte enchantée* que Mozart compose en 1791. Vranický, Schikaneder, Giesecke, Mozart appartenaient à la même loge maçonnique et Giesecke prétendit même plus tard qu'il avait été le librettiste de Mozart.

Mais que doit *La Flûte enchantée* à *Oberon* ? Une impulsion peut-être, une coïncidence, la réunion d'un groupe d'artistes ? Qu'importe, c'est Mozart qui a donné le chef-d'œuvre.

L'œuvre de Vranický est encore méconnue. En 1794 il donne un ballet, *La Vendange*, et en 1796 sa *Fille des bois* (9) fournit à Beethoven le thème russe des 12 variations pour clavier. Curieuse est en 1797 sa *Grande Symphonie caractéristique pour la paix avec la République française*. Plus de 100 symphonies, quatuors, quintettes, ballets, opéras ont connu leur heure de gloire. Dans la *Chasse*, op. 44, pour piano, vents et percussions, on découvre une très beethovénienne description de la nature avec chant d'alouette. Mais Vranický demeure l'un des promoteurs du *singspiel* romantique à l'époque où les efforts de Joseph II étaient vains en faveur de l'opéra allemand sur les scènes viennoises.

B) *Leopold Antonín Koželuh (1747-1818)*. — Deux compositeurs portent le nom de Koželuh. Jan Antonín (1738-1814), élève du compositeur tchèque Florian Leopold Gassmann, occupa toute sa vie différents postes d'organiste et de maître de chapelle à Prague. Il eut le privilège de faire visiter les archives de Saint-Vitus à Mozart. Son œuvre compte un millier de numéros parmi lesquels un beau concerto pour hautbois.

Son cousin Leopold Antonín quitta Prague pour Vienne en 1778. Professeur de l'archiduchesse Elisabeth, chef de la musique de François II à partir de 1796, il mena une brillante carrière de compositeur, de pianiste et d'éditeur musical. Sa brouille avec Mozart est célèbre. A l'issue d'un concert où

(9) Le premier opéra de Weber s'intitule aussi *Das Waldmädchen* (1800).

ils avaient entendu un quatuor de Haydn, Koželuh dit à Mozart : « Cela, je ne l'aurais pas fait. » A quoi Mozart avait répliqué : « Moi non plus. Savez-vous pourquoi ? Ni vous, ni moi, nous n'aurions trouvé aussi bien. » Koželuh ne le lui pardonna pas. Dans la querelle qui opposa Salieri à Mozart, il fut le seul Tchèque à prendre le parti de Salieri avec une mauvaise foi et une méchanceté rares.

Leopold Koželuh a laissé une œuvre importante et parfois de qualité : des ballets, des concertos pour piano, une *Cantate pour le Couronnement de Leopold II*. Son concerto pour pianoforte à quatre mains témoigne d'un art au-dessus de la moyenne. Quant à sa symphonie concertante pour mandoline, trompette, pianoforte et contrebasse (1798), sans atteindre les sommets mozartiens, elle occupe une place très honorable auprès des œuvres de Hummel ou de Pleyel. On a écrit de lui qu'il « était sans conteste et à juste titre celui de nos compositeurs actuellement vivants qui jouit le plus de la faveur générale de la jeune génération aussi bien que de l'ancienne. Ses œuvres sont pleines d'entrain et de grâce et elles unissent la mélodie la plus noble à l'harmonie la plus pure et à l'ordonnance la plus plaisante sous le rapport du rythme et de la modulation » (E. L. Gerber, *Ancien Lexique*) : qu'un tel homme ait eu mauvais caractère au point de détester à la fois Haydn, Mozart et Beethoven, cela surprend !

C) *Jan Vaňhal (1739-1813).* — De la même génération que Carl Ditters von Dittersdorf et Michael Haydn, Jan Křtitel Vaňhal s'installe jeune à Vienne et s'y fait remarquer par ses trois premières symphonies. Bien vite, sa renommée gagne l'étranger, l'Angleterre notamment. Il prend une part impor-

tante dans la naissance du genre symphonique, par son sens mélodique et par son originalité : un grand nombre de ses symphonies sont écrites en trois mouvements, sans menuet, mais il sait y ménager des effets de surprise, d'irrésolution, de développements que l'on ne trouve à la même époque que chez Josef Haydn. Il introduit même parfois un thème populaire, tendance esquissée chez Mozart et qui caractérisera une certaine évolution symphonique au XIXe siècle. Sa symphonie en *sol* mineur, en plein *Sturm und Drang*, prélude à l'apothéose des neuf symphonies de Beethoven.

De très nombreux compositeurs émigrèrent encore à Vienne comme V. Jírovec, P. L. Mašek, J. Jelinek, F. Krommer-Kramař, V. Pichl, F. Tůma et J. H. Voříšek. Cependant à Prague **Václav Jaromír Tomašek** (1775-1850), autodidacte très conservateur révélé à la musique par le *Don Giovanni* de Mozart, régente la vie musicale en monarque absolu. Ses messes, ses opéras, ses ballades *(Leonore, Erlkönig)*, auraient pu disparaître au profit de son œuvre pour piano *(Eglogues, Rhapsodies, Dithyrambi)*, mais celle-là même n'a pas encore été réhabilitée.

D) *Karel Černý (1791-1857).* — « Mon père, Václav Černý, est né en 1750 à Nymburk, petite ville de Bohême, où son père était conseiller municipal, et en même temps, comme on l'était à cette époque, excellent violoniste et ami de Jiři Benda » : ainsi commencent les *Mémoires de ma vie* de Karel Černý (10). Ils attestent des origines tchèques qui remontent au Moyen Age. Si Václav Černý et sa femme prirent la décision de partir pour Vienne en 1786, c'est qu'ils pensaient qu'on pouvait y vivre

(10) *Errinerungen aus meinem Leben* (1842).

de l'enseignement de la musique. Et c'est à Vienne que de père Bohême et de mère Morave naquit le 21 février 1791 leur fils unique, Karel. Il apprend en même temps l'allemand, l'italien, le français, mais ne se départira jamais d'un accent tchèque.

Il reçoit des leçons de Jan Křtitel Vaňhal. A cette époque, l'éducation musicale à Vienne est pratiquement aux mains d'une véritable colonie tchèque : on y rencontre le maître du violon, František Benda, qui ne s'est pas encore mis au service de Frédéric II ; Florian Leopold Gassmann, maître de chapelle et compositeur officiel de Joseph II, fondateur du Tonkünstlerverein (11) ; Jan et Leopold Koželuh et František Krommer-Kramař.

Mais c'est à Beethoven qu'est présenté Karel Černý, âgé de 10 ans, par son compatriote Václav Krumpholc, en présence de Pavel et Antonín Vranický. L'enfant interprète la *Sonate pathétique* op. 13 et accompagne son père dans la version pour ténor d'*Adélaïde* op. 46. Désormais, au fil des années, entre le maître et l'élève, une amitié va se développer. Quand Beethoven meurt, Černý compose une *Marcia funebre sulla morte di L. van Beethoven* op. 146. Mais, comme l'histoire se répète, il avait lui-même reçu la visite d'un petit garçon âgé d'une dizaine d'années pour lequel son père, Adam Liszt, demandait des leçons. Černý, après l'avoir entendu dans la *Sonate en* la *bémol majeur* de Beethoven, s'enthousiasme : « Tu pourrais devenir un pianiste plus grand que nous », s'exclame-t-il, et il accepte pour prix des leçons un florin symbolique. Černý exigea de Liszt une soumission totale à la technique pianistique. Mais il tempérait son exigence par l'affec-

(11) Société protectrice des veuves et orphelins de musiciens autrichiens. Elle existe encore sous le nom de Société musicale Haydn.

tueux surnom qu'il lui avait donné de Putzi ou de Zizy.

Tel est le rôle que pouvaient jouer à Vienne au temps de Beethoven les maîtres d'origine tchèque. Mais Černý n'a jamais oublié qu'il était un Tchèque : c'est une espèce qu'on déracine mal. Nombreuses sont dans son œuvre les variations sur des airs populaires bohémiens dont le célèbre *Narodil se Kristus Pán* qui lui inspire un chant de Noël.

On a fait tort à Černý en l'accusant de n'avoir composé que de la musique de salon ou d'ennuyeuses études. Son catalogue comporte 861 numéros parmi lesquels 17 opus désignent d'innombrables exercices inventoriant à peu près toutes les difficultés pianistiques, mais avec une richesse d'invention et un goût mélodique qui donnent un charme rare à l'assimilation des mécanismes. Debussy (1re étude pour les 5 doigts) et Béla Bartók (13e pièce de *Mikrokosmos*) lui ont rendu un hommage discret.

Certes, Černý a cédé à l'inclination de son époque pour les paraphrases brillantes, véritables morceaux de bravoure telle la transcription de l'ouverture de *Sémiramis* pour huit pianos ! Ses sonates et ses concertos ne font pas non plus de lui un grand compositeur : mais, maillon entre Beethoven et Liszt, il fut de ces pédagogues transplantés de Bohême dont la solidité de l'enseignement et le rayonnement dépassèrent le cap du XIXe siècle.

7. Virtuoses et instrumentistes. — A) *Le clavier.* — Jusqu'à la fin du XVIIe siècle, l'orgue était demeuré dans les pays tchèques l'instrument par excellence malgré l'apparition d'autres instruments tantôt autonomes, tantôt intégrés, comme la trompette, le trombonne, les timbales, le régale, la bombarde, la flûte à bec, la viole de gambe, la viole d'amour, le

luth et le violon. Succédant à l'épinette et au clavecin, le pianoforte ne se répand guère en Bohême avant 1770. Georg Haschka, né en Moravie en 1772, et Karl Schmidt, installé à Presbourg, en furent des facteurs réputés (12). Il n'y a pas d'essor musical sans progrès techniques et la Bohême donne dès la première heure à cette école de piano qui va de Kalkbrenner à Busoni quelques-uns de ses plus grands maîtres.

C'est d'abord le pianiste et professeur **František Xaver Dušek** (1731-1799), excellent interprète de Bach, célèbre surtout pour ses relations avec Mozart (cf. p. 69). Fondateur de l'école tchèque de piano, Dušek fut le maître de Leopold Koželuh, de Jan Nepomuk Vitásek, de Vincenc Mašek. Il a laissé près de 300 compositions. Ses concertos pour piano et orchestre ont été publiés à Linz en 1784.

Dušek ne doit pas être confondu avec **Jan Ladislas Dusík** appelé Dussek en France. Né en 1761, il étudie le pianoforte dès l'âge de 5 ans. En 1782, il donne des concerts à Amsterdam et à La Haye. Il suit à Hambourg les leçons de Carl Philipp Emmanuel Bach qui venait de publier ses recherches sur l'art du clavier (13). Dusík est instable : on le rencontre à Berlin à Saint-Pétersbourg, à Paris où, en 1786, il enchante Marie-Antoinette ; il part pour l'Italie, revient à Paris d'où la Révolution le chasse, s'installe à Londres où il réussit brillamment comme interprète et comme professeur. En 1792, il épouse celle qui l'accompagne au chant, à la harpe et au piano, Sophia Corri. Ce mariage l'entraîne dans la faillite de son beau-frère, l'éditeur Domenico Corri,

(12) Au XXe siècle, Stefan Fialka fut un excellent facteur d'orgue. Les firmes Petrof et Foerster fabriquent et exportent des pianos de grande qualité.

(13) *Versuch über di wahre Art das Klavier zu spielen.*

BIBLIOTHÈQUE · VILLE de METZ ·

et en 1800, Dusík doit fuir l'Angleterre. Après des séjours en Allemagne et en Bohême, il s'installe à la cour du prince Louis-Ferdinand de Prusse en l'honneur de qui il compose l'*Elégie harmonique*. Il effectue en 1802 une tournée de concerts en Bohême et meurt à Saint-Germain-en-Laye en 1812.

Virtuose de l'orgue, du pianoforte et même de l'harmonica, alors à la mode, complimenté par Haydn en 1792, il a laissé des œuvres pour le piano d'une grande difficulté, à deux et à quatre mains, pour deux pianos et orchestre, des sonates. C'est l'un des premiers romantiques du piano et les jeunes élèves ont tous travaillé l'*Invocation* ou l'*Adieu*, charmant andante qui avait sa place parmi « les classiques favoris du piano ».

Deux pianistes ont encore fait perdre à la terre qui les a vus naître le bénéfice de leur renommée. **Johann Nepomuk Hummel** (1778-1837), né à Presbourg, est emmené à Vienne à l'âge de 8 ans. Il devient l'élève de Mozart qui organise pour lui un concert en 1787. Sa carrière fut brillante, mais son œuvre tant pianistique (Sonate op. 81 ou op. 106) qu'orchestrale (Messe op. 80), contemporaine successivement de Haydn, de Beethoven et de Schubert, est encore mal connue. Ses concertos pour piano et orchestre, dont le grand concerto *Les Adieux* op. 110, sont rarement joués et c'est pourtant l'un d'eux (en *mi* mineur) que Liszt avait choisi pour son premier concert à Vienne en 1822. Maître de chapelle à Weimar, il meurt dans cette ville qui fut le fief de Liszt. Autrichien ou Tchèque, peu importe : on écoute avec ravissement son *Concerto pour mandoline* ou son *Septuor en* mi *mineur* op. 74.

Autre transfuge, **Ignaz Moscheles**, né à Prague en 1794, étudie dans sa ville natale, puis à Vienne avec les mêmes maîtres que Hummel, Albrechts-

berger et Salieri. Cependant Mendelssohn l'appelle comme professeur à Leipzig où il demeure de 1843 à sa mort en 1880. Il dut y rencontrer en 1874 le jeune Isaac Albeniz qui y était l'élève de Reinecke, curieuses filiations de l'univers musical. Au cours de sa prodigieuse carrière de virtuose, comparable à celle de Liszt, Moscheles, tout entier consacré à l'art du piano, composa de nombreuses études, des concertos et des sonates.

D'autres pianistes tchèques eurent une renommée temporaire comme l'abbé **Josef Jelinek** (1758-1825) et **Josef Lipavsky** (1772-1810).

B) *Les cordes.* — Des dynasties entières de luthiers se sont illustrées en Bohême. Kašpar Strnad (1752-1823) fonda une école de Prague dans la tradition de Crémone. Il eut pour élève Emanuel Adam Homolka (1796-1848) qui s'établit dans son village natal et dont la femme allait colporter les instruments dans les foires des alentours. Son dernier représentant est Eduard Emanuel Karel Homolka (1860-1933). Au XVIIe siècle, Andreas Ott était connu pour ses violes et ses guitares, et Johann Adam Pöpel pour ses violoncelles (14).

Le violon tchèque a été présent partout : à Salzbourg avec Biber, en Italie avec Mysliveček, à Potsdam avec František Benda, à Vienne avec Vranický, tandis que Stamic à Mannheim perfectionne les vingt violons de son orchestre. J. Reicha, Jan Neruda, Jan Štástný furent de grands violoncellistes ainsi que Mikulaš Změskal z Domanic (1759-1833) qui avait créé son propre quatuor et fut le dédicataire de l'opus 95 de Beethoven.

Parmi les harpistes, l'un d'eux est passé à la posté-

(14) Karel JALOVEC, *Encyclopédie des fabricants de violons*, Prague, 1965.

rité grâce à Mozart. Josef Haisler dit Zöpfchen (1750-1843) se produisait dans les tavernes que fréquentait le compositeur des *Noces de Figaro*. Un jour, Mozart lui donna un thème qu'il joua jusqu'à sa mort. Avec ce harpiste aveugle, nous avons l'exemple d'une tradition populaire de la musique et de la chanson dans les estaminets (15).

Jan Křtitel Krumpholc (1745-1790), élève de Haydn, harpiste dans l'orchestre du prince Esterhazy, est le compositeur d'estimables œuvres pour harpe et orchestre. Il quitte Vienne pour Paris en 1777, y poursuit avec sa femme Anne-Marie une brillante carrière, mais se suicide en 1790 en se jetant dans la Seine. Son frère **Václav Krumpholc** (c. 1750-1817), virtuose de la mandoline (que Grétry, Paisiello, Mozart utilisent), avait été le professeur de Beethoven qui composa les charmantes pièces pour mandoline et piano (16). Černý rapporte : « Tout de suite après l'apparition du jeune Beethoven, Krumpholc s'était attaché à lui avec une opiniâtreté et une abnégation telles qu'il devint bientôt son ami intime, passant presque toute la journée avec lui. » La mort de Krumpholc inspira à Beethovent le *Chant des moines*.

Le nom de Josef Fiala (1748-1816) s'attache à l'histoire de la viole de gambe.

C) *Les vents.* — Il existe une tradition bohémienne des instruments à vent qui, principalement par l'intermédiaire de l'école de Mannheim, va

(15) Apollinaire en recueillit l'écho :

Et tu recules aussi dans ta vie lentement
En montant au Hradchin et le soir en écoutant
Dans les tavernes chanter des chansons tchèques.

(*Alcools*, Zone.)

(16) Beethoven séjourna à Prague en 1796 et y donna deux concerts commandés par Tomašek en 1798. Ses relations avec les musiciens tchèques sont étroites.

s'étendre à toute l'Europe. Le comte Sporck avait favorisé en Bohême l'emploi du cor de basset et même de la cornemuse : la vogue des musiques de chasse dans les châteaux suscite l'intégration des vents dans l'orchestre symphonique ou leur utilisation soliste. Encore une fois, les progrès techniques aident : l'invention d'une trompette capable de jouer sur deux octaves tous les degrés de la gamme chromatique, par le trompettiste autrichien Anton Weidinger, permet à L. Koželuh de composer sa *Symphonie concertante.* Le plus grand corniste tchèque, Jan Václav Stich-Punto, se produisit dans toute l'Europe, notamment à Mayence et à Paris où Stamic le présente à Gossec. Compositeur de concertos pour cor, il a été également l'interprète de la *Symphonie concertante* de Mozart Kv 297*b* (« Punto joue magnifiquement ») et le dédicataire de la *Sonate pour piano et cor* op. 17 de Beethoven.

Le basson est admirablement servi par Sádlo, la flûte par Antonín Rejcha et le hautbois par Josef Fiala.

D) *Les musiques de chasse.* — Au XVIIe siècle, le comte de Sporck introduisit en Bohême la mode française de la chasse à courre. Non seulement cette nouvelle vogue contribua à l'apport de nouveaux instruments pour les fanfares, mais elle suscita une production abondante de la part des compositeurs attachés à la noblesse (Josef Fiala ; Leopold Koželuh : *La Chasse au sanglier* ; Ondřej Anton : *Marches et fanfares pour la chasse à courre* ; Pavel Vranický, *La Chasse*, et aussi la *Symphonie* op. 25 ; František Stamic, *Double Echo* pour six cors ; F. A. Rössler-Rosetti, *Parthia* en *fa* ; Jiří Družecký, *Partita « Berdlersgarn »* ; Jan Vent ; et aussi des compositeurs anonymes comme celui de *Bon Repos* pour six cors de chasse.

8. Vers l'Allemagne. — Les écoles dites de Berlin et de Mannheim appartiennent à l'histoire de la musique allemande et, comme telles, sont abondamment étudiées dans de nombreux ouvrages. Mais elles ont été créées par des Tchèques. Ceux-ci sont omniprésents dans toutes les petites cours allemandes : Münich où en 1778 l'électeur Karl-Theodor transfère l'orchestre de Mannheim ; Oettingen-Wallenstein chez le comte Krafft-Ernst (F. A. Rössler-Rosetti) ; Ratisbonne chez les princes de Tour et Taxis (J. V. Stich) ; Donaueschingen chez les princes de Fürstenberg (J. Fiala) ; Mayence, Francfort, Cologne chez l'archevêque-électeur (Stamic, Stich, J. Zach, J. et A. Rejcha) ; Potsdam à la cour de Frédéric II (les Benda) ; Ludwiglust (Rössler-Rosetti) ; Gotha (Jiři Benda) ; Breslau (F. Benda et F. V. Tušek) ; Iéna (K. Stamitz) ; Hambourg (J. Benda et J. L. Dusík).

A) *L'Ecole de Berlin.* — Si les Benda ne l'ont pas véritablement créée, ils en ont été les membres particulièrement vivifiants. Ils étaient quatre frères nés en Bohême d'un père tisserand qui avait épousé la tante de F. X. Brixi (cf. p. 45). Aussi l'aîné, František (1709-1786), est-il confié à son illustre parent pour apprendre la musique. Il chante le soir dans les tavernes tandis que son père l'accompagne au tympanon. Il apprend le violon, se produit à Vienne, à Varsovie, à Dresde. La chance met sur son chemin le flûtiste favori de Frédéric II, J. J. Quantz, qui le présente à Potsdam.

Au château de Sans-Souci, une activité intense se développe autour de J. A. Hasse, C. Ph. E. Bach, les frères Graun et J. J. Quantz qui avait été l'élève de Zelenka. Frédéric II s'adjoint donc František Benda, puis, les événements le conduisant en Bohême,

à proximité du village natal de son protégé, il fait venir tout le reste de la famille. Les trois frères de Benda entrent dans l'orchestre royal. Des générations de Benda vont se succéder (17) dont le dernier représentant, Hans von Benda, attaché à la radio berlinoise, a fait connaître par ses tournées de concerts l'œuvre de ses ancêtres. En 1968, il est devenu citoyen d'honneur de la petite ville de Benatky d'où sa famille était originaire.

Du fondateur, le grand violoniste Joseph Joachim, se souvenant peut-être qu'il était né à Presbourg, disait à ses élèves : « Vous ignorez quelles furent l'influence et l'importance du Tchèque Benda sur le développement de la musique en général et sur la technique virtuose du violon en Allemagne. Depuis ce temps, on enseigne le violon à l'Académie royale et prussienne de musique d'après sa méthode... et j'en suis peut-être le dernier représentant. »

D'autres Tchèques jouaient dans l'orchestre de Frédéric II : A. F. Bečvářovský, A. Mareš, J. F. Mara, J. K. Ambroš. Mais c'est la personnalité de Jiři (Georg) Benda (1722-1795) qui domine. Nommé maître de chapelle du prince Frédéric de Saxe, il quitte Potsdam pour Gotha en 1750. Il compose des sonates, des symphonies, des concertos pour clavecin. Mais un voyage en Italie lui révèle l'importance de la musique de scène. Il crée un genre nouveau : le mélodrame. En 1775, il donne *Ariane à Naxos*, *Médée* et *La Fête villageoise*, influencée par J.-J. Rousseau. Le *singspiel* est né ; Mozart peut écrire à son père : « J'ai toujours désiré écrire les drames de cette manière. Jamais je n'ai

(17) Franz LORENZ, *Die Musikerfamilie Benda*, Ed. Walter de Gruyter, 1971.

été saisi d'un tel étonnement ! Vous savez bien que l'on n'y chante pas, mais que l'on y déclame et que la musique ressemble à un récitatif accompagné. On y parle aussi de temps en temps, pendant la musique, ce qui donne l'effet le plus magnifique qui soit. » Tel est le jugement de Mozart sur Benda. Mais, après avoir produit quatre mélodrames et six *singspiele*, enclin à la solitude par sa nature rousseauiste, Benda se retira, ne donnant plus que les *Lamentations de Benda* : entre le classique et le baroque, on sent poindre chez lui un romantique.

B) *L'Ecole de Mannheim.* — Les capacités des Tchèques au niveau de l'interprétation, de la mise au point technique et de la virtuosité instrumentale vont s'affirmer à Mannheim. Ils y réalisent habilement la synthèse des tendances en gestation au cours du XVIIIe siècle et les plus grands maîtres, à commencer par Mozart, y puiseront une leçon magistrale : « Sans la musique tchèque à Mannheim, il n'est pas possible d'expliquer de manière satisfaisante la genèse de la musique classique européenne » (Vladimir Helfert). Stamic a su créer entre les musiciens de l'orchestre de Mannheim l'homogénéité d'un tel travail d'équipe que le style symphonique s'est trouvé modifié non seulement dans sa structure, mais dans son exécution.

Le duc Karl-Theodor, électeur palatin, réside à Mannheim de 1742 à 1778 et en fait « das Paradies der Tonkünstler » (F. H. Jacobi), le paradis des musiciens. Son idée de génie fut d'appeler à sa cour en 1742 Jan Václav Stamic qu'il avait entendu jouer du violon à Francfort. Originaire de Styrie, la famille de Stamic émigra en Bohême en 1665 et se fixa à Pardubice d'où le père de Jan Václav

se déplaça à Německý Brod en 1710 (18). Jan Václav Stamic (1717-1757) y naquit (19). Elevé chez les Jésuites, il joue du violon, de l'alto, de la viole d'amour et du violoncelle. Engagé par Karl-Theodor, il devient, en 1745 à Mannheim, Konzertmeister et Kammermusikdirektor, hautement appointé. Il a la direction entière de toute la vie musicale à la cour du prince, lui-même flûtiste et violoncelliste.

En 1756, l'orchestre de Mannheim se compose de plus de 50 musiciens parmi lesquels les Tchèques A. Fils, F. X. Richter, J. Čart, J. Šťástný. On a voulu voir dans ce groupe de musiciens rares qui étaient également compositeurs une réunion de *virtuosi* et ils n'ont pas été à l'abri des attaques. Grimm, en 1752, raille Stamic dans un pamphlet intitulé *Le petit prophète de Boehmischbroda* et satirise les innovations de l'orchestre. C'est que Stamic préconise un art jeune, nouveau, celui-là même qui va toucher Haydn, Mozart, Beethoven, l'Ecole française, au moment même où le genre symphonique cherche sa vocation. Stamic fait évoluer la sonate classique à deux thèmes en créant le contraste des mouvements, procédé qui se maintiendra jusqu'à l'époque de Beethoven. Il améliore la qualité de l'orchestre en préservant l'homogénéité de l'ensemble sans freiner l'épanouissement de la mélodie ; il manie l'art difficile du crescendo et du decrescendo d'orchestre avec un goût des coloris de sonorités qui l'a parfois conduit à des excès de vibrato ; l'exigence au niveau de chaque interprète ne lui fait jamais perdre de vue la perfection de

(18) Aujourd'hui Havlíčkův Brod.

(19) Dr Peter GRADENWITZ, *Johann Stamitz*, Verlag R. M. Rohrer, 1936 (in *Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Institutes der deutschen Universität in Prag*, 1975).

l'ensemble : l'orchestre qu'il cède à son successeur Ch. Cannabich est le plus parfait d'Europe.

C'est pourquoi, lorsqu'il arrive à Paris en 1754, sa réputation l'y a déjà précédé. Un événement a bouleversé depuis 1725 la vie musicale : la création du Concert spirituel qui permettait aux musiciens non nantis de privilèges de faire entendre leurs œuvres dans des conditions satisfaisantes. Une *Symphonie à tymballes, trompettes et cors de chasse* et une *Symphonie nouvelle à cors de chasse et hautbois* de Stamic y ont été données. Lui-même joue la partie soliste de l'un de ses concertos pour violon. Il est l'hôte, à Passy, du fermier général La Pouplinière qui avait été le mécène de Rameau et dont François-Joseph Gossec dirige l'orchestre privé. Par l'intermédiaire de Gossec, l'influence de Stamic sur l'évolution de la symphonie en France est très importante. Stamic en outre procède à une véritable promotion des instruments à vent (cuivres et bois). Il fut le premier à employer régulièrement la clarinette et à réunir dans une combinaison subtile le hautbois, la clarinette, le cor et le basson. Son œuvre comporte 74 symphonies, 12 concertos pour violon et orchestre, une centaine de sonates en trio à 4 mouvements, des sonates pour violon seul et une messe.

Mozart se rend à Mannheim en 1777 alors que l'orchestre est dirigé par Cannabich, mais, devant des exécutions irréprochables, il commence à comprendre que les œuvres ne sont plus qu'un prétexte « à faire briller les qualités de cet orchestre » (Alfred Einstein). Il se met alors à dénigrer le père comme il détestait les fils Karl (1745-1801) et Anton Stamitz (1754- ?) : « Ce sont deux misérables barbouilleurs de notes... »

Antonín Fils (c. 1730-1760) a laissé 41 symphonies,

d'innombrables concertos, des sonates en trio, des quatuors et une *Missa solemnis pastoralis*. **František Xaver Richter** (1709-1789), chanteur, puis violoniste, quitte Mannheim en 1769 pour succéder à Ignace Pleyel comme *Kapellmeister* à Strasbourg : 64 symphonies, 28 messes, 38 motets, 16 psaumes, 2 requiems, des concertos divers ; on voit la fécondité de ces musiciens de Mannheim qui, tout en transformant les genres en direction du classicisme, y maintiennent une liberté d'expression qui n'est peut-être que la marque de l'esprit tchèque.

9. **Vers la France.** — Les visites en France d'un certain nombre de compositeurs ont déjà été évoquées : Dusík, Krumpholc, Stamic, auxquels il faudrait ajouter J. Kohout, Jirovec, Stich-Punto. Mais celui qui a le plus marqué l'école française du XIXe siècle, c'est **Antonín Rejcha.**

Né à Prague, Rejcha (ou Reicha après sa naturalisation française en 1829) (1770-1836) est souvent présenté comme un autodidacte. Mais il apprit aux meilleures sources. Neveu du violoncelliste Josef Rejcha (1746-1795), il le rejoignit à la cour de l'électeur de Cologne à Bonn comme deuxième flûtiste. Il y rencontre Beethoven qui tenait une partie d'alto et avec qui il entretiendra une amicale correspondance. La dissolution de la chapelle de Bonn provoque le départ de Rejcha pour Hambourg (1794-1799). Il y compose ses premiers opéras *(L'Ermite de Formose, Les Français en Egypte, Argine, reine de Grenade)*. Après un premier séjour à Paris au cours duquel il compose une *Musique pour les grands hommes et les grands événements de la République française*, sorte de symphonie triomphale de plein air à coups de tambours de régiment et de canons de campagne, mais dont le but était de concilier à

son auteur les bonnes grâces des citoyens tout-puissants de la musique : Méhul, Cherubini, Gossec, Lesueur, Martini, inspecteurs intransigeants du Conservatoire...

Après un séjour à Vienne (1802-1808), il se fixe à Paris où il est nommé, dix ans plus tard, professeur de contrepoint, à la succession de Méhul à l'Ecole royale de musique (Conservatoire). Il entre à l'Institut au fauteuil de Boïeldieu. Membre du Comité d'enseignement où siègent Cherubini, Lesueur, Paër et Berton, il a pour élèves Berlioz, Liszt, Gounod, César Franck. Son *Traité de haute composition musicale* (1824) avait même étendu son influence à l'Espagne où le Catalan Hilarión Eslava s'en inspirait. Parmi les théoriciens de la musique, Rejcha est le premier à voir juste l'avenir de la mélodie nationale. Il pressent le quart de ton qu'explorera son compatriote Alois Hába. Au Conservatoire, il représente « l'aile gauche » (Emile Haraszti) par ses hardiesses, la fugue libre par exemple, qui l'opposaient farouchement à Cherubini.

Rejcha confiait à Berlioz le prix qu'il attachait aux mathématiques : « C'est à leur étude, nous disait-il pendant une de ses leçons, que je dois d'être parvenu à me rendre complètement maître de mes idées ; Elle a dompté et refroidi mon imagination, qui auparavant m'entraînait follement, et, en la soumettant au raisonnement et à la réflexion, elle a doublé ses forces » (20). L'influence de Rejcha pédagogue s'étend sur la musique française jusqu'à Vincent d'Indy. Ses opéras (1810, *Gagliostro* ; 1816, *Natalie* ; 1822, *Sapho*), ses symphonies, ses quatuors à cordes et ses fugues pour piano s'estompent auprès des 26 quintettes à vent dans lesquels il déploie tout

(20) Berlioz, *Mémoires*, chap. XIII.

l'art des Tchèques pour les combinaisons ingénieuses de flûtes, de clarinettes, de hautbois, de bassons et de cors.

III. — Mozart à Prague

Un livre charmant retrace le climat des voyages de Mozart à Prague. Il vaut toutes les thèses parce qu'il soulève un voile intimiste sur l'âme du compositeur en route vers une contrée amie. C'est *Mozart auf der Reise nach Prag* d'Eduard Mörike (1804-1875). La musique y inspire la poésie et la poésie s'y inspire de la musique.

1. Les voyages de Mozart à Prague. — Au cours de sa brève existence, Mozart s'est rendu huit fois en Bohême, Moravie et Slovaquie, dont cinq fois à Prague. Ses relations avec les Tchèques furent toujours privilégiées à Vienne ou à Mannheim. En 1762, il donne des concerts à Presbourg ; en 1767, une épidémie de variole sévissant à Vienne, Léopold Mozart emmène sa famille à Olomouc ; fin 1767, il donne des concerts à Brno ; c'est à partir de janvier 1787 et jusqu'en août 1791, quelques mois avant sa mort, qu'il visite Prague. Ses trois derniers séjours sont marqués par le succès des *Noces de Figaro* (1787), la création de *Don Giovanni* (1787), l'échec de *La Clémence de Titus* (1791).

2. « Les Noces de Figaro ». — Dès 1783, quelques mois après Vienne, *L'Enlèvement au Sérail* avait provoqué l'enthousiasme à Prague. A cette époque, Prague était une ville de province, certes, mais où régnait une société brillante, consciente de ses particularités, de la splendeur de ses palais baroques et de la suprématie de son goût musical.

Le comte de Thûn entretenait dans son théâtre privé un orchestre et donnait l'hospitalité à la troupe de Pasquale Bondini. Mais, sur l'initiative du comte František Nostic-Rinek, qui voulait doter la ville d'un théâtre digne de ce nom, tel qu'il en existait dans les grandes capitales, la première pierre d'un théâtre national fut posée en 1781. Appelé successivement Stavovské Divadlo (Théâtre professionnel), Théâtre national, Théâtre Nostic, il a pris finalement le nom de l'acteur tchèque Tyl et s'appelle encore de nos jours Tylovo Divadlo.

La première pragoise des *Noces* y eut lieu le 10 décembre 1786. L'accueil le plus chaleureux fut réservé. Mozart avait alors à Prague des amis, les époux Dušek. Il les avait rencontrés à Vienne où ils avaient assisté à une représentation des *Noces* qui y avaient été mal accueillies. Ils incitèrent le comte de Thûn à inviter Mozart pour voir les *Noces* à Prague. Et un miracle se produit : Mozart découvre une ville où sa musique règne partout, au concert, au bal et jusque dans les tavernes : « Et je vis, pour ma suprême satisfaction, tout le monde pirouetter allégrement sur la musique de mon *Figaro* transformé en contredanses et en danses allemandes. » Il dirige sa *Symphonie en* ré *majeur* n° 38 K. 504 et la dédie à cette ville où il atteignait pour la première fois de son vivant la vraie popularité. Elle est désormais dite « Prague ».

Son séjour est un délice. Il compose les « 6 *Tedeschi* » K. 509 à la demande du comte Pachta : il introduit dans la seconde de ces danses un air bohémien. Un ami fidèle, Jan K. Kuchař, transcrit pour pianoforte ces airs des *Noces* que Haisler jouait à la harpe dans les tavernes que fréquentait Mozart. Dans l'une d'elles, devenue Cave-Mozart, on pouvait lire l'inscription : « Ici Mozart a mangé, bu et

composé, ainsi par exemple, *Escalopes, Vin* et *Don Juan*, 1787 ! » Un autre de ses amis, Norbert I. Loehmann, ayant assisté au couvent de Strahov aux improvisations de Mozart à l'orgue, les note : c'est la *Fantaisie pour orgue* K. 528 *a*.

3. **« Don Giovanni ».** — L'idée de composer un opéra pour ses chers Pragois germe alors. Le 1er octobre 1787, Mozart est de retour à Prague avec dans ses bagages la plus grande partie de son *Don Giovanni*. Il y complète la partition, écrit l'ouverture, l'air de Masetto (6B), le duo Don Giovanni-Leporello (15 A), le finale du deuxième acte et la sérénade de Don Giovanni. Selon la légende, Mozart aurait composé l'ouverture dans la nuit du 27 au 28 octobre. En attendant le 29, Mozart dirige les *Noces*, donne des leçons au chanteur F. V. Hek, joue aux quilles à la villa Bertramka chez les Dušek. Lorsque le 29 octobre 1797 retentissent « les grands accords solennels, noirs avec des reflets de feu, de la Punition par la Mort » (Pierre-Jean Jouve), Mozart ignore que son père est mort la veille.

Par un curieux hasard, Casanova est à Prague. Le célèbre aventurier, que Da Ponte avait rencontré à Venise, est devenu en Bohême le bibliothécaire du comte de Waldstein à Duchc (où il meurt en 1798). Il surveille justement à Prague l'impression de son roman *Icosameron*, si bien que la question d'une collaboration au livret de Da Ponte a pu se poser.

Le succès de *Don Giovanni* fut tel que la troupe alla le créer à Leipzig. De 1797 à 1825, on compte plus de 1 600 représentations.

4. **« La Clémence de Titus ».** — En 1787 et en 1791, Mozart séjourne à Sadská chez Jan Jakub Němeček, frère d'un organiste de village, qui lui offre un recueil

de chansons populaires tchèques (21). L'organiste avait vu *L'Enlèvement au Sérail*, en 1783, mais le début de ses relations avec Mozart reste douteux, peut-être même ne remontent-elles pas au-delà de quatre mois avant la mort de Mozart. Mais, pour Němeček, la représentation de *L'Enlèvement* avait été une révélation : « C'était comme si tout ce qu'on avait entendu jusque-là n'avait pas été de la musique... Dès lors, les Bohêmes conçurent pour ses œuvres une prédilection définitive » ; et c'est ainsi que le premier biographe de Mozart fut un Tchèque, František Xaver Němeček, qui publie en 1798 *Leben des Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart* (22).

En 1791, la commande d'un nouvel opéra parvient à Mozart au moment où il termine *La Flûte enchantée* et songe au *Requiem*. Il écrit en toute hâte *La Clémence de Titus*. En août, il est de retour à la villa Bertramka, déjà épuisé : que de présages funestes ! Salieri et Koželuh sont à Prague ; et, au moment de quitter Vienne, il vient de revoir le mystérieux messager gris du *Requiem*... A Prague, tout en préparant *La Clémence de Titus*, il compose des parties de *La Flûte enchantée*, le *Concerto en la majeur* K. 622 pour le clarinettiste tchèque Sadler, l'air pour basse *Io ti lascio, cara, addio* K. 621 *a* (23). L'accueil réservé à *La Clémence de Titus* est glacial de la part de l'aristocratie. Mais les Pragois sont toujours plus généreux. A Prague, la musique est accessible aux larges couches populaires et n'est pas, comme à Vienne, réservée à l'élite et à la no-

(21) Sur Mozart et le folklore tchèque, cf. Václav TOBIAS, W. A. Mozart et la musique tchèque, in *Influences étrangères dans l'œuvre de Mozart*, CNRS, 1956. Cf. Antonín SYCHRA, *Mozart et la musique populaire tchèque*.

(22) Cette *Vie de Mozart* par NĚMEČEK a été publiée en français par l'Université de Saint-Etienne, 1976.

(23) Pour Josefa Dušková, il avait composé l'air de concert *Bella mia fiamma, addio*, K. 528 (1787).

blesse. Ceci explique que Vienne ait renâclé à applaudir les attaques de Beaumarchais à peine camouflées par Mozart dans *Les Noces*, tandis que bourgeois et artisans accueillaient au Théâtre Nostic avec enthousiasme des idées libérales, antiféodales, démocratiques, qui servaient les leurs. La musique de Mozart parlait le même langage qu'eux.

Quand Mozart meurt, dans la nuit du 4 au 5 décembre 1791, laissant inachevée la 8e mesure du *Lacrymosa*, Prague pleure. Dès le 14 décembre, 3 000 personnes écoutent le *Requiem* de Rössler-Rosetti donné à sa mémoire à Saint-Nicolas de Malá Strana. Ses deux orphelins, Karl et Franz, sont recueillis par les Dušek qui assurent pendant dix ans, avec le concours de Němeček, leur éducation. Virtuose du piano, Franz Xaver Mozart est mort en 1844 à Karlovy Vary.

La Flûte enchantée est le premier opéra qui ait été joué en langue tchèque le dimanche. De nos jours encore, pour la Toussaint, le *Requiem* de Mozart est donné dans de nombreuses églises : ainsi se perpétue ce que Mozart appelait, à la fin des trente-cinq années de son existence, son « miracle tchèque ».

La répartition des siècles, la délimitation des frontières et l'estampille des passeports sont incapables d'endiguer la musique. Mais quelque chose bouge depuis longtemps au sein des consciences ; des forces neuves jaillissent, la révolution éclate ici, fermente ailleurs. Marie-Thérèse sent bien qu'elle a perdu la Bohême aux Habsbourg. Les empires s'affaiblissent, les unités nationales éliminent les despotismes locaux. Les Tchèques commencent à se souvenir qu'ils ne sont ni Allemands, ni Autrichiens, ni Hongrois. La musique charrie un grand souffle épique et humanitaire. Il n'y a pas de plus grande dynamique pour l'art que l'espoir des peuples dans leur liberté.

Chapitre IV

L'ÉVEIL DE LA CONSCIENCE NATIONALE XIXe SIÈCLE

L'essor nationaliste. — Après l'implantation autrichienne en 1620, la langue et la littérature tchèques étaient tombées dans une désuétude plus grande encore que la musique. Un jésuite de Hradec Kralové, Bohuslav Balbín, revendique le premier le tchèque comme langue nationale en 1672 (1). Un siècle plus tard, Josef Dobrovský (1753-1829) entreprend l'étude et le recensement de la langue tchèque (2). Après lui, Josef Jungmann (1773-1847), préfet du Clementinum quand Smetana y entre en 1839, compose le premier dictionnaire tchèque-allemand (1835-1839). Il est aidé dans sa tâche de résurrection du patrimoine culturel par l'historien František Palacký (1798-1867) qui, avec son *Histoire de la Bohême* joua un rôle décisif dans l'éveil national. L'opéra en langue tchèque, le poème symphonique puiseront à ce Moyen Age qui a précédé les siècles d'usurpation et la musique s'alimentera du plus précieux dépositaire des coutumes et des légendes : le folklore.

I. — Le folklore

Tout au long du XIXe siècle règne une véritable « effervescence du folklore » (Guy Erisman) que les

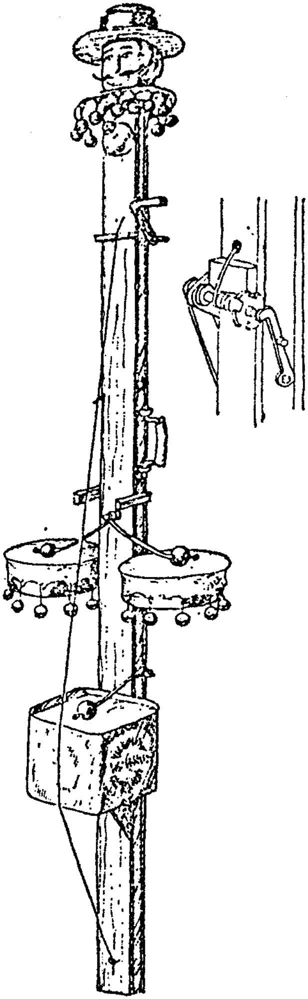
(1) *Dissertatio apolegetica pro lingua slavonica, praecipue bohemica.*
(2) *Lehrgebäude der böhmische Sprache* (1809).

dimensions de cet ouvrage permettent à peine d'évoquer.

1. **Les folkloristes.** — Parmi ces « ethnomusicologues » qui s'intéressèrent aux trésors du folklore tchèque, František Ladislav Čelakovský (1799-1852) et Karel Jaromir Erben (1811-1870) font figure de précurseurs. Le premier collectionne et traduit des chansons populaires dont il s'inspire dans ses *Chants russes* et dans ses *Echos des chants tchèques* ; le second réunit dans les trois volumes du *Bouquet* (1853) des poèmes qui s'inspirent du folklore de Bohême (3). Jan Jakub Ryba réunit dans un cahier des chansons tchèques. Jan Rittersberger publie 300 poésies populaires et Jan Dlabac un *Lexique des arts en Bohême et en Moravie.* František Bartoš publie sa *Dialectologie morave* (1886-1889), son *Dictionnaire dialectologique morave* (1906) et enfin, en collaboration avec Leoš Janáček, les *Chansons populaires moraves nouvellement recueillies* (1900). Jan Malát rassemble et harmonise des *Chants nationaux tchèques, moraves et slovaques.* En France même, Louis Léger, professeur de langue et littérature slaves au Collège de France, publie en 1866 *Chants héroïques et chansons populaires des Slaves de Bohême* et en 1867 une traduction en vers des *Chants populaires de Bohême* accompagnée des mélodies.

2. **Les instruments de musique.** — On en dénombre des centaines (4). En raison des problèmes de traduction, il est difficile de les énumérer. On trouve des férules, des fouets, des marteaux (*klepač, klepačka, klepadlo,* de *klapati* : claquer) ; des instru-

(3) Bohuslav Matinů réunit sous le titre *Bouquet de poésies* des poèmes populaires dans sa cantate pour solistes, deux pianos et orchestre en 1938.
(4) Ludvík Kunz, *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslovakei*, Leipzig, 1974.



Bâton à musique avec tambourins et grelots
(Musée de Jindřichův Hradec)

ments à gratter *(řehtačka)*, des crécelles, des castagnettes *(kasagnéta)* et des triangles ; la variété des cloches, clochettes et grelots *(zvon, zvonek, rolnička)* est considérable ainsi que celle des tambours et tambourins *(buben, bubínek, drmle)*. On trouve toutes sortes de violons (5), des vielles *(kolovrátek)*, des cornemuses (*piskoř, pištek*, de *pískati* : siffler), des flûtes, des trompettes, des tubas, des cors. Mais, influence venue de Hongrie, les cithares et les cymbalums règnent dans les orchestres moraves et slovaques. Une grande part est laissée à l'improvisation dans les interprétations, rôle principalement des violons, tandis que le reste de l'orchestre maintient le rythme et joue en harmonie.

3. **Le folklore tchèque.** — Les thèmes sont extrêmement variés, souvent communs aux deux provinces, plus allègres en Bohême, plus élégiaques en Moravie. Aux réjouissances viriles (chansons à boire, danses du sabre ou des brigands) ou nuptiales, s'oppose la mélancolie des berceuses, des idylles taquines ou désinvoltes, des confidences lyriques de jeunes filles dans les champs ou au puits, des complaintes de solitaires ou de délaissées. La chanson parfois évoque l'impressionnisme d'un coucher de soleil ou de l'eau qui court sous la roue du moulin. Le soir, les vieilles femmes se rassemblent et chantent à tour de rôle pour se distraire tandis qu'elles préparent le trousseau de noces ou trient le fin duvet qui emplira les couettes pour l'hiver.

4. **Le folklore slovaque selon Bartók.** — Si la Slovaquie précocement annexée à la Hongrie est restée à l'écart de l'évolution musicale tchèque (6),

(5) Le mot violon *(housle)* en tchèque vient de la *guzla* croate.
(6) *Histoire de la musique slovaque*, Bratislava, 1963 ; Václav Stepan, *Slovenské lidové pisné (La musique populaire slovaque)*, 1927.

la chanson slovaque n'en rayonna pas moins sur les pays voisins. Peuple sensible à la poésie, les Slovaques, proches des Ukrainiens par l'inspiration, ont fait preuve de qualités musicales et d'une profondeur de sentiment qui ne les rend pas mineurs : ils ont au contraire étendu la gamme de l'expression lyrique populaire. L'action du linguiste Lúdovit Stúr (1815-1856) pour la promotion de la langue slovaque, de Šafařik et de Palácky pour l'histoire et du grand poète slovaque Jan Kollár (1793-1852) provoquèrent une renaissance analogue à celle qui agitait la Bohême et la Moravie.

C'est cependant le Hongrois Béla Bartók qui constitue pour l'étude du folklore slovaque la principale source (7). Il a réuni et analysé 2 500 mélodies qui devaient faire l'objet d'un livre projeté en 1924.

Les chants les plus archaïques de Slovaquie ont peu de rapports avec les réjouissances ou les cérémonies : ce sont des hymnes de reconnaissance pour la fertilité du sol ou l'abondance de la moisson. Le territoire même, avec la haute chaîne des Tatras à l'est, donne son cadre à ces chants moins sylvestres qu'en Bohême, mais plus montagnards et plus rudes. Aussi y trouve-t-on un instrument inconnu dans les autres régions, le *fujara*, sorte de flûte de berger longue de 1,50 m, dont la tonalité est parfaitement adaptée aux intonations du slovaque.

Bartók divise les mélodies slovaques en trois groupes : des mélodies de bergers, sur le mode mixolydien, de caractère improvisé, caractérisées par le *parlando-rubato* ; des berceuses, des chansons de la fenaison ou de la moisson, des chants et danses de noces ou de la Saint-Jean, sur le mode lydien ; des

(7) In *A Dictionary of modern music and musicians*, London, J. M. Dent & Sons Ltd., 1924.

mélodies moins autochtones, influencées par les folklores voisins, notamment celui des tziganes (czardas de Myjava).

Dans l'œuvre de Bartók, le folklore slovaque apparaît dans les *Scènes villageoises* (5 mélodies slovaques pour voix de femme et piano, 1924) ; dans *Pour les enfants* (rapsodies n°s 14, 32, 36, 1908-1909) ; dans *Quatre chants populaires slovaques* pour chœurs mixtes (1917) (8).

5. **Les danses populaires.** — Elles sont souvent exécutées pendant la période du Carnaval. La danse des sabres est une danse en chaîne : les sabres, tenus par la pointe ou par la poignée relient les danseurs et la chaîne se déploie sans jamais se rompre. En Bohême méridionale, les danseurs portent des masques symboliques rappelant les dons de la nature, tandis qu'en Slovaquie ils sont déguisés en tziganes ou en soldats turcs. La danse de la moisson s'achève autour de la dernière gerbe de la récolte, parée et enrubannée. Comme la danse est très vive, les jeunes filles portent jusqu'à seize jupons qui s'ouvrent comme une corolle. D'intention magique est la danse du pavot qui mime les semailles, le sarclage, la cueillette et le séchage de cette plante destinée à la confection de gâteaux.

6. **La polka.** — On a longtemps pensé que la polka était, en raison de son nom, une danse polonaise (9). Mais c'est en réalité de Bohême qu'elle vint vers 1830 et que sa vogue s'étendit à toute l'Europe. L'étymologie de son nom est en effet *pûlka* (moitié), en raison de son rythme à 2/4 (10). A

(8) *Žal za matku (Appel à la mère)* et *Sladsia Lúbost (Douceur d'aimer)* notamment.

(9) *Polák* = Polonais ; *Polka* = Polonaise.

(10) Allemand : *Halbschritt.*

l'origine, elle s'appelait *madera* ou *nimra* et on la dansait à Chodsko, Bohême du Sud. Une servante, Anna Slezak, en ayant esquissé le pas, l'instituteur et folkloriste Josef Neruda en nota la mélodie et la cadence. La polka concurrença la valse à Vienne au temps des Strauss, frappa la cour d'Angleterre comme une véritable maladie, *polka morbus !*, estompa la mazurka polonaise, rivalisa avec le galop hongrois et la schottisch allemande. En France, elle devint la « polka tremblante » dans les années 1840. Elle prit une signification politique, exprimant l'enthousiasme du soulèvement nationaliste tchèque. Smetana en composa une pour le bal de l'Association patriotique *Narodní Beseda*, puis l'introduisit dans *La Fiancée vendue*. Prenant une valeur socialisante, *La Polka minière* de Karel Kovárovic fut très populaire en 1894.

On pourrait évoquer bien d'autres danses qui apparaissent dans la musique des compositeurs du XIXe siècle : le *furiant*, danse bohémienne rapide au rythme changeant ; la *redowa*, danse à trois temps proche de la mazurka, mais plus rapide, avec ses variantes, le *reidovák* et la *reidováčka* ; la *kalamaika*, éclipsée par la polka.

7. **Les ballades populaires.** — La ballade, genre lyrico-épique, existe chez les Slaves depuis les temps les plus reculés. Elle dérive de très anciennes poésies rituelles qui mêlaient parole, mélodie et danse. Les artistes ambulants, clercs, saltimbanques les ont colportées de tavernes en manoirs. En 1820, on note encore en Ukraine des chansons slovaques apportées par les marchands de verroterie et d'autres, en Pologne par les raccommodeurs de poteries. Les chansons slovaques gagnèrent ainsi la Biélorussie.

Ces ballades ont pris en Slovaquie, à l'écart du

chant religieux, un aspect réaliste, voire tragique : elles chantent souvent le rôle prépondérant de la mère au sein du foyer. En Moravie, ce thème inspire à Janáček *Jenůfa*. Enfin, sous son acception romantique, la ballade fera converger vers la création musicale les imageries populaires des superstitions, des esprits et des fées, qui nourriront l'opéra et le poème symphonique.

8. **Les ensembles folkloriques.** — Ils sont encore très dynamiques, comme l'ensemble Veselá Muzika de Ltiskovice. Le ballet national tchécoslovaque a été fondé en 1948 et l'ensemble de cymbalums en 1960. Un festival de danses folkloriques a lieu au château de Vychodná en Slovaquie.

II. — Avant Smetana

La création du Conservatoire de Prague en 1811 et la gestion de l'opéra par Carl Maria von Weber de 1813 à 1817 caractérisent l'ouverture du XIXe siècle. Dans trois lettres datées de Prague, Hector Berlioz décrit la situation musicale de la capitale telle qu'il en fut le témoin en 1845.

1. **Le Conservatoire.** — Quand, au cours de son deuxième voyage en Autriche, Berlioz décide de se rendre à Prague, on l'avertit : « N'allez pas à Prague, me disait-on, c'est une ville de pédants, où l'on n'estime que les œuvres des morts ; les Bohêmes sont excellents musiciens à la manière des professeurs et des maîtres d'école ; pour eux, tout ce qui est nouveau est détestable, et il est à croire que vous n'auriez point à vous louer d'eux. » Mais la Bohême a flatté la vanité inquiète de Berlioz en accueillant favorablement son ouverture du *Roi Lear* et Berlioz est aussitôt présenté au directeur du Conservatoire,

M. Kittl, âgé de 35 ans, « un compositeur de talent, plein d'amour pour son art, actif, ardent, infatigable... et jeune ». C'est cette jeunesse qui frappe Berlioz : « La musique vit à Prague, et elle se meut et elle grandit. » Il place le Conservatoire de Prague au second rang après celui de Paris et vante les qualités des professeurs de violon et de chant.

Le jugement de Berlioz se trouvera confirmé un demi-siècle plus tard : installé au Rudolphinum, le Conservatoire deviendra l'un des plus florissants d'Europe, comptant 28 professeurs et 400 élèves. C'est en particulier « une véritable Mecque » (Hans Hantich) pour les jeunes violonistes qui accourent du monde entier. Jan Kubelik sort de cette école. Antonín Dvořák en sera le directeur.

Au temps de Berlioz, les publications musicales commencent à naître : *La Gazette musicale de Prague*, plus tard *Dalibor* et *Smetana*. Le critique Vilém Ambros (1816-1876), auteur de trois articles sur Berlioz lors de son voyage, compositeur d'un opéra national *(Břetislav a Jitka)* fera paraître un volume intitulé *Les limites de la musique et de la poésie* (1856) et laissera inachevée une *Histoire de la musique*.

2. **L'opéra.** — Berlioz visite encore l'Académie de chant, avec un chœur de 90 voix, la Maîtrise de la cathédrale Saint-Vitus, l'école d'orgue fondée en 1831. Mais c'est l'opéra qui retient son attention. Après la création des opéras de Mozart, la direction du théâtre Nostic est confiée à un chef d'orchestre morave, Václav Müller, qui, de 1807 à 1813, n'a pas les qualités requises pour réorganiser le répertoire. Ce sera la tâche de Carl Maria von Weber de 1813 à 1817.

Weber arrive à Prague le 12 janvier 1813 (11)

(11) Zdeněk Němec, *Weberová Pražská letá (Les années de Weber à Prague)*, 1944.

afin d'ouvrir la saison en septembre. Bien que le théâtre parût plus tard à Berlioz « obscur, petit, malpropre et d'une très mauvaise sonorité », il est d'une agréable architecture baroque. Mais toute l'organisation artistique est à reprendre. Weber renforce ses relations avec le prince Isidor de Lobkowic, le comte Nostic et le comte Pachta, ardent promoteur du Conservatoire.

Mais, dès le 9 mars, à l'issue d'un concert, il perçoit l'hostilité des Pragois. Son mauvais état de santé accroît ses inquiétudes. Il part pour Vienne recruter des artistes, revoit les contrats et, selon ses termes, « remet la machine en marche ». Mais son autorité soulève une tempête de protestations : « L'orchestre se rebelle. » Il a beau apprendre le tchèque, ce n'est pas Weber que l'on rejette, mais l'opéra allemand.

Pourtant, au cours de sa direction, Weber a monté 62 opéras italiens, allemands et français (Spontini, Donizetti, Cherubini, Spohr, Meyerbeer, Rousseau, Grétry, Méhul, Boïeldieu et Auber). Inconsciemment, il a en outre contribué à attirer l'attention des Tchèques sur leur folklore en leur proposant avec l'opéra allemand, comme le *Faust* de Spohr, « un art basé sur les éléments que contient l'âme du peuple en fait de poésie et de musique » (A. von Bertha).

Quant à Berlioz, il tire les leçons de son séjour : « Je puis dire cependant, car c'est de notoriété publique, que les Bohêmes sont, en général, les meilleurs musiciens de l'Europe et que l'amour sincère et le vif sentiment de la musique sont répandus chez eux dans toutes les classes de la société. Il est venu non seulement des gens du peuple de Prague, mais même des paysans, au concert que j'ai donné au théâtre ; la modicité des prix de certaines places les

leur rendant accessibles... » et il quitte Prague sur cette impression : « ... j'ai pour la musique une passion sérieuse, vous le savez, et vous pouvez, d'après cela, juger si j'aime les Bohêmes. O Praga ! quando te aspiciam ! » (12).

3. **František Jan Škroup (1801-1862).** — Fils d'instituteur, formé très tôt à la musique, F. J. Škroup se joint à un groupe d'amateurs qui voulait organiser des représentations en langue tchèque au théâtre Nostic devenu théâtre d'Etat. Le *Freischütz* de Weber, *Joseph* de Méhul, *Le Barbier de Séville*, *Tancrède* et *Otello* de Rossini, le *Don Giovanni* de Mozart y sont donnés en tchèque, tandis que, toujours en tchèque, l'oratorio de Hnilicka, *Le paradis perdu*, y déchaîne l'enthousiasme.

En 1826, la création de l'opéra de Škroup, *Drátenik* (le *Chaudronnier*), marque le départ de l'opéra tchèque, à mi-chemin entre l'opéra-comique français et le *singspiel* allemand. Les autres opéras de Škroup reçurent un accueil plus tiède. Mais la musique qu'il composa pour la farce de Josef Kajetán Tyl (13), *Fidlovačka (La Fête du cordonnier)* contenait la chanson *Kde domov můj ? (Où est mon pays ?)*, expression si tendre et si ardente du patriotisme tchèque qu'elle fut adoptée en 1918 comme thème de l'hymne national. Škroup est un pionnier.

4. **Voyageurs romantiques à Prague.** — Après Weber, après Berlioz, bien des compositeurs visitèrent Prague, constatant peut-être ce que Berlioz exprime si bien : « A la vérité certains esprits chagrins prétendent bien que Pesth est en Hongrie et

(12) Hector Berlioz, *Mémoires*, chap. LIII.
(13) Auteur-acteur dramatique tchèque qui sacrifia tout à sa passion de son pays et mourut dans la misère, laissant son nom au « Tylovo Divadlo » (1808-1856).

que Prague est en Bohême ; mais ces deux Etats n'en font pas moins partie intégrante de l'empire d'Autriche auquel ils sont attachés et dévoués, corps, âmes et biens, à peu près comme l'Irlande est dévouée à l'Angleterre, la Pologne à la Russie, l'Algérie à la France, comme tous les peuples conquis ont dans tous les temps été attachés à leurs vainqueurs... »

Frédéric Chopin visita quatre fois la Bohême (14). Son premier et unique professeur de piano avait été un Tchèque installé à Varsovie, Vojtěch Živný (1790-1842) et son professeur d'orgue au Conservatoire de Varsovie, Valém Václav Würfel (1790-1832), lui aussi Tchèque émigré, plus tard chef d'orchestre au Kärtnerthortheater de Vienne, l'avait invité à s'y produire en 1829. Chopin subit donc très tôt l'influence des Tchèques, maîtres, amis ou compositeurs. Lors d'un séjour à Prague en 1829, il compose la *Mazurka en* sol *majeur*. En 1835, il retrouve ses parents à Karlovy Vary. En 1836, il rencontre à Marianské Lazně une jeune fille, Maria Wodzińska, dont il s'éprend : en souvenir des relations privilégiées de Chopin avec la Bohême, un monument lui a été élevé à Marianské Lazně où se tient chaque année depuis 1959 un festival Chopin. Smetana constatait : « C'est à lui et à ses compositions que je dois mon succès à tous les concerts... Je sus aussi quelle était ma tâche à l'avenir. » Dvořák ajoute : « Chopin a fait connaître et aimer la musique polonaise par tous les mélomanes. Smetana a fait la même chose pour nous, les Tchèques... »

Autre maître de Smetana, Franz Liszt, qui donna lui aussi l'exemple du nationalisme. Le 18 décembre 1839, il est accueilli à Poszorny par des

(14) *Frédéric Chopin et la Bohême*, Artia, 1969.

salves de canon. Son exécution de la *Marche de Rákoczy* à Budapest est saluée par un tel délire que Vienne est alertée : est-ce une révolution qui se prépare ? Oui, mais à Prague aussi où Liszt joue en 1840 avec un immense succès : il a encouragé les débuts de Smetana dans la vie, mais aussi, par son exemple, l'idée de la révolte par la musique.

Robert Schumann a sans doute apporté à Smetana un peu de ce *Sturm und Drang* que Marcel Brion qualifie de « brûlot révolutionnaire », romantisme visionnaire et passionné qui ouvre aux idées nouvelles. En 1847, Robert et Clara Schumann rencontrent un accueil réservé à Vienne. Mais, tout comme Mozart, c'est Prague qui les console. Le *Concerto en* la *mineur* y est accueilli par des ovations généreuses, prouvant une fois de plus que la Bohême méprise les intrigues et reste attentive aux messages de la musique. Clara Schumann jouera en Bohême en 1859 et en 1866. Quant à Robert Schumann, son influence sur Smetana est profonde, comme nous le verrons.

III. — Luttes et victoires de Smetana

Enfin Smetana vint ! Tout concourait à l'avènement d'un compositeur qui fondrait la musique nationale tchèque. Avant lui, les efforts résultaient d'une fausse conception romantique « selon laquelle la création d'une musique nationale consistait simplement à imiter le chant populaire » (15). Après lui, même s'il ne fut pas le plus grand compositeur tchèque, la musique nationale créait le chant populaire.

1. Jeunesse de Smetana. — Fils d'un tonnelier, Smetana apprit la musique comme tous les Tchèques,

(15) V. Helfert et E. Steinhard, *Geschichte der Musik in der tschechoslowakischen Republik*, Prag, 1936.

à l'école, en chantant les cantiques de Noël et en jouant dans les bals de village. Il eut la chance que son père aimât la musique à l'époque où un tonnelier devenu, il est vrai, brasseur pouvait tenir la partie de violon dans les quatuors du château. Smetana poursuit ses études à Plzeň où exerce son cousin František Smetana, « professeur et citoyen estimé et patriote tchèque ». Il écrit ses premières œuvres pour le piano (polkas, quadrilles, valses) et rencontre celle qui deviendra sa femme, Kateřina Kolářová.

A l'automne 1843, il rentre à Prague où Kateřina étudie dans la célèbre école de Josef Proksch qui compte une centaine d'élèves. A cette époque, il existe une autre école de musique, celle de Josef Jiranek, qui totalise 84 élèves. Josef Proksch, excellent pédagogue, avait pris parti pour les tendances nouvelles que propageait Robert Schumann dans le *Zeitschrift für Musik* qui paraissait à Leipzig depuis 1834. L'œuvre musicale y est comprise comme une pensée transposée en musique et son interprétation doit produire l'alliage subtil des intentions du compositeur et des inspirations de l'interprète. Comment Smetana ne s'enthousiasmerait-il pas, lui pour qui la musique apparaît comme le moyen de délivrer des messages ?

Provisoirement, il assure la direction des activités musicales du comte de Thûn au palais de Bon-Repos. Mais il échappe vite à ces aristocrates qui applaudissaient ses *Bagatelles* et ses *Impromptus* pour s'enflammer avec ses amis du cercle Concordia aux idées révolutionnaires : « Il y a trop de riches qui traitent l'artiste de haut en bas et sont capables de le laisser mourir de faim » : pensait-il à Mozart ? C'est alors qu'il appelle Liszt au secours. Il lui demande s'il lui sera possible de faire publier son

opus 1 (les *Caractères*) et aussi de lui prêter 400 florins. Liszt le complimente, lui trouve un éditeur, lui avance peut-être l'argent...

En 1847, Smetana joue sa *Fantaisie sur des airs populaires tchèques* : le public circonspect s'abstient et la critique garde le silence sur ce jeune compositeur aux idées d'avant-garde. Déjà, comme l'écrivait Josef Proksch, on entendait gronder dans le lointain « l'orage qui ébranlerait l'ordre ancien et établirait l'ordre nouveau ». La nouvelle de la révolution de 1848 qui vient d'aboutir par l'abdication de Louis-Philippe gagne la Hongrie, la Bohême, Vienne, avec ce caractère irrésistible des insurrections européennes. C'est le « printemps des peuples ». Smetana compose une sorte de Marseillaise tchèque, le *Chant de la Liberté* et les *Marches de la Garde nationale* pour piano. Il esquisse son *Ouverture solennelle* qu'il dédie à l'insurrection de Prague où l'armée vient d'écraser le mouvement populaire, où les canons impériaux menacent la Vieille Ville, où le cercle Concordia est dissout.

En 1855, Smetana fait exécuter sa *Symphonie triomphale*, mais le malheur s'abat sur sa famille : sa fille Bedřiška, âgée de 5 ans, meurt de la scarlatine. Frappé comme le seront Dvořák, Foerster et Janáček, il crie sa douleur dans l'émouvant *Trio en* sol *mineur*, médiocrement accueilli, comme il exhalera plus tard sa tristesse dans le Quatuor en *mi* mineur « *Z mého Života* » (*De ma vie*, 1876).

Le hasard d'une tournée le conduit à Göteborg, en Suède, où il découvre qu'il peut vivre dans de meilleures conditions qu'à Prague. Bien que la culture musicale y fût moins grande (16), les idées

(16) En Norvège, Grieg n'a que 13 ans, mais le compositeur suédois Franz Berwald (1796-1848) a joui d'une certaine notoriété.

étaient plus libérales. Pendant les cinq saisons qu'il passa à la tête de la Société harmonique de Göteborg, Smetana organisa de nombreux concerts, donna des récitals, favorisa les échanges musicaux avec les artistes étrangers.

Mais il n'abandonnait pas ses idéaux. Parmi les poèmes symphoniques qui marquent la production de cette période *(Richard III, Le Camp de Wallenstein)* (17), il faut distinguer *Haakon Jarl.* Dans ce poème symphonique, basé sur la pièce du poète danois Adam Oehlenschläger, Smetana rend non seulement hommage à la Scandinavie, mais à la lutte entre la liberté et l'oppression, à la condition des peuples soumis à la tyrannie : le païen Haakon Jarl a usurpé le trône de Norvège, expulsant le roi héréditaire Olaf ; aidé par ses amis, Olaf reconquiert son trône tandis que Haakon Jarl, devenu odieux à ses propres alliés, est assassiné par eux.

La mort de sa femme, son remariage incitent Smetana à rentrer en Bohême. En 1860, François-Joseph accorde l'autonomie politique à la Bohême, mais ne met pas un terme aux querelles qui opposent non seulement les slavophiles aux germanophiles, mais les novateurs aux conservateurs. Cette tendance se traduit dans le monde musical par la séparation en deux clans d'une association de chanteurs : l'un d'eux forme un noyau autonome appelé *Beseda*, tandis qu'un chœur mixte appelé *Hlahol* (la voix) se crée qui deviendra le centre de formation des jeunes chanteurs.

Le retour de Smetana coïncide en outre avec la réalisation d'un grand projet : en 1861 était décidée l'érection d'un théâtre provisoire. Smetana, qui

(17) Sous l'influence de Shakespeare : *Macbeth et les sorcières*, pour piano (1859) ; *Marche pour la fête de Shakespeare* (1864).

venait de fonder avec le violoniste Ferdinand Haller cette école dont il avait toujours rêvé (l'*Ecole Smetana-Haller* sera l'un des principaux centres de formation musicale de Prague), assure de 1866 à 1874, la direction de ce nouveau théâtre. En juin 1881, le théâtre définitif peut être inauguré grâce aux souscriptions recueillies : les Tchèques n'avaient pas seulement contribué par leur argent, mais, fait extraordinaire, on avait même vu arriver des pierres sur des chariots traînés par des bœufs ! Tout avait été mis en œuvre : épargne, loterie, pour que le pays fût enfin doté d'un théâtre national digne de ce nom. Mais, par l'un de ces malheurs qui ont toujours frappé la nation tchèque à la veille de la victoire, un incendie se déclare le 12 août 1882, ne laissant qu'une carcasse. Reconstruit, il fut inauguré une seconde fois en 1883 avec la même œuvre de Smetana, *Libuše*. Les paroles que Smetana avait prononcées lors de la pose de la première pierre du Théâtre provisoire flottaient encore dans l'air : « C'est dans la musique que réside la vie des Tchèques. »

2. Les opéras de Smetana. — Les huit opéras de Smetana voient le jour de 1863 à 1882. *Les Brandebourgeois en Bohême* naissent d'un besoin de conter en musique aux Tchèques leur glorieux passé pour les inciter à poursuivre leur grand effort de renaissance nationale. Deux ans après *Tannhäuser* (1861) et la même année que les *Troyens* (1863), le héros est un homme du peuple porteur d'un message démocratique : c'est lui, Jíra, le libérateur, qui chassera les Brandebourgeois abusivement installés en Bohême.

Smetana garde de l'opéra traditionnel les numéros et les récitatifs, mais il ébauche une concep-

tion plus homogène dramatiquement avec une dynamique entretenue par l'usage du leitmotiv, par les progressions et les modulations harmoniques. Ce seront les caractéristiques de ses deux prochains opéras.

La fiancée vendue, sorte d'*opera buffa*, valut à Smetana le paradoxal reproche de s'inspirer à la fois d'Offenbach (1866, *La Vie parisienne*) et de Wagner (1843, *Le Vaisseau fantôme* ; 1850, *Lohengrin*). Mais la marque la plus profonde est certainement celle des *Noces de Figaro*. L'action se déroule sur la place d'un village de Bohême en fête et à l'intérieur d'une auberge. Mařenka aime Jeník, mais apprend que son père veut la « vendre » à un homme riche. Au terme de bien des imbroglios, c'est Jeník qui signe l'acte à son profit. L'œuvre s'achève dans les danses et les chants des préparatifs de la noce.

Cet opéra est certainement l'œuvre tchèque la plus connue à l'étranger. Cependant, la première version en deux actes reçut un accueil froid. Smetana y incorpore les éléments qui en font le succès, change les dialogues en récitatifs, compose les danses notamment la polka et le furiant. Sa popularité est immédiate en 1870. Les états d'âme s'accordent avec les airs du folklore bohémien : c'est une musique qui émane du peuple.

Dalibor (1868) est l'opéra fétiche des Tchèques. On le sort comme une bannière. Il célébra au Théâtre national les fêtes de la Libération en 1920 en présence de Tomaš Masarik. Le sujet avait été évoqué par George Sand dans *Consuelo* (1842). Au xve siècle, le chevalier Dalibor, par fidélité à un ami, se révolte contre le roi de Bohême. La révolte s'exprime d'un bout à l'autre par la permanence d'un hymne aux traditions hussites. Mais Dalibor est emprisonné au château de Hradčany dans une

tour où seul son violon, la housla tchèque, est le confident de ses peines. Sa fiancée, Milada, qui symbolise, sœur de Leonor, à la fois la liberté et l'amour, succombe en lui portant secours. Dalibor expire dans ses bras tandis qu'une musique angélique continue d'émaner du cachot.

La fibre nationale ne pouvait que vibrer. A l'entrée de Dalibor, « subitement la musique est un pommier en fleurs » (William Ritter) (18). Le caractère chevaleresque de Dalibor rappelle *Euryanthe* ou *Lohengrin*, mais la musique a quelque chose de slave et d'indéfinissable qui, chez Smetana, s'est dégagé d'une culture, d'une conviction, d'une conjoncture, pour se mêler en un chant profondément émouvant.

Avec *Libuše*, Smetana donne un nouvel opéra historique. Il choisit délibérément le principe du leitmotiv. L'action se situe à Vyšehrad, sur les lieux mêmes où Smetana est enterré (19). Libuše, vierge et voyante, pareille à la Didon de Berlioz, en une suprême et longue prophétie, annonce l'avenir de sa patrie. Un choral hussite accompagné de fanfares achève l'œuvre sur un chant d'espoir populaire.

Les trois opéras suivants présentent un caractère beaucoup plus intimiste : *Les Deux veuves* (1874), *Le Baiser* (1876) et *Le Secret* (1878). Smetana a su composer pour ces trois œuvres une musique moins futile que les sujets, mais qui ne lui en valut pas moins de la part de ses détracteurs de telles critiques que sa santé en est ébranlée au moment même où il éprouve les premières alarmes de la surdité. Comme on lui demandait de transposer en

(18) *Smetana*, Alcan, 1907 (PUF, 1978).
(19) Le 15 mai 1884. Sur sa tombe où tremblaient des lucioles dans de petits globes grenat a commencé de germer, un jour de Toussaint 1967, l'idée de ce livre...

France l'action des *Deux veuves*, il répliqua : « Ma musique est purement tchèque et elle ne peut être pensée nulle part ailleurs qu'en Bohême. Je donne une extrême importance à la juste déclamation tchèque dans les récits, ce que ces messieurs allemands ne peuvent pas comprendre, car le tchèque diffère de l'allemand dans l'accent, les longues et les brèves, autant en agit de la musique tchèque... »

Le Mur du diable (1882) sera son dernier opéra achevé. Il célèbre cette Moldau (20) qui est à Smetana ce que le Rhin est à Wagner. Un diable, Rarach, construit un barrage pour noyer une abbaye, mais le mur s'écroule et la Moldau n'est pas domptée. En dépit du symbole, l'insuccès ne fit que hâter le déclin de Smetana. Il laissera inachevée *Viola* d'après *La Nuit des Rois*.

3. **La retraite.** — Depuis 1874, sourd, en proie aux critiques, Smetana a démissionné du Théâtre national et s'est retiré à la campagne. Il y compose le cycle de poèmes symphoniques *Ma Patrie*. Il y célèbre à la harpe des antiques bardes bohémiens le glorieux rocher de Vyšehrad ; il raconte ce qu'a vu le fleuve au cours de son voyage en Bohême ; *Šarka* décrit un massacre d'amazones ; *Des prairies et des bocages de Bohême* évoquent les paysages de son enfance ; *Tábor* réveille l'époque hussite ; *Blaník* le ramène sur les lieux où son père avait jadis tout investi dans une ferme et où, selon la légende, une armée de chevaliers viendrait sauver la Bohême.

Témoin de ses « luttes et victoires » (21), son

(20) En tchèque *Vltava*, du latin *Multava* : fallait-il payer un droit de péage (lat. *multa*) pour les bestiaux ou était-elle l'abondante et la multiple (lat. *multus*) ?

(21) Vaclav Holzknecht, *B. Smetana* (1980). Ce livre complète la grande biographie inachevée de Zdeněk Nejedly (qui vient d'être rééditée en tchèque).

œuvre est très vaste : piano (danses tchèques ; polkas ; 1875, les *Rêves*) ; musique de chambre (1855, *Trio* ; *Quatuors* en *mi* mineur, 1876, et en *ré* mineur, 1883) ; œuvre symphonique (ouvertures, symphonies, poèmes symphoniques) et vocale (opéras, chœurs mixtes).

Il ne fut pas étranger à la musique de ses contemporains, mais il sut la rendre si intimement tchèque qu'elle demeure parfois imprégnée d'un parfum incomparable : l'amour d'un homme pour son pays, pour son peuple, pour les idées généreuses de son époque, pour Prague que Paul Claudel, consul de France en 1904, célébrerait dans ses *Images saintes de Bohême* :

> « Après moisson d'un jour, après l'aube du jour servile,
> Ressort sur l'écu de l'Europe et témoigne de nouveau,
> Où est le centre de l'Europe, où est le nœud de ses eaux,
> Ressort encore, éclate encore et vit, et refleurit et reparaît de nouveau,
> Témoigne encore, immortellement nouvelle et toujours fraîche,
> La tache que fait le sang de saint Wenceslas sur la neige ! » (22).

Claudel lançait ce message qui représente assez bien l'idéal de Smetana : « Tiens bon, Tchèque obstiné ! » Dévoué au service d'une cause qui dépasse les intentions originelles de la musique, parfois désavoué par ses propres compatriotes dans cette Bohême où l'oppression a imprimé de telles servitudes que l'essor vers la liberté s'en dégage difficilement, Smetana est celui qui représente le mieux les élans et les adversités de cette période fiévreuse.

IV. — Après Smetana

Trois compositeurs constituent après Smetana une sorte de trilogie : Antonín Dvořák (1841-1904)

(22) P. Claudel, *Poésie, Œuvres complètes*, t. I, p. 123, Ed. Gallimard.

et Zdeněk Fibich (1850-1900) appartiennent au XIXe siècle ; Josef Foerster (1859-1951) en franchit le cap.

1. **Antonín Dvořák.** — A) *Sa vie.* — De tous les compositeurs tchèques, il est avec Janáček celui à qui la renommée a fait le moins d'injustice. Grâce à ses tournées européennes, sa popularité en Grande-Bretagne, son séjour aux Etats-Unis, Dvořák s'est fait connaître comme un authentique compositeur tchèque.

Il a vécu en même temps qu'Edvard Grieg (1843-1907) et Tchaïkovsky (1840-1893). Il naît tandis que Wagner s'empare de l'Europe et que la première génération des Romantiques s'efface. Liszt et Berlioz donnent leurs grandes œuvres. Johannes Brahms, son grand modèle, commence en 1855 sa *Première Symphonie*. Gustav Mahler naît en Moravie en 1860 et ne survivra à Dvořák que de quelques années.

Cet homme du peuple qu'était Dvořák rencontra dans sa vie privée ou professionnelle peu de revers. Il éprouva cependant la perte de trois enfants en moins de deux ans : mais le travail lui permit, avec sa femme Anna, de surmonter l'épreuve. Il n'échappe à la musique que pour se consacrer jusqu'à sa mort à l'élevage des pigeons et au jardinage dans sa ferme de Vysoká.

Fils aîné d'un boucher-aubergiste, il était destiné au métier paternel, seul boucher de l'histoire de la musique ! Mais il s'inscrit en 1857 à l'école d'orgue de Prague et s'engage comme altiste dans l'orchestre du Théâtre national que dirige Smetana. Il donne un cycle de chansons intitulé *Les Cyprès* et compose en 1873 le chœur *Hymnus* dans lequel il chante les épreuves de sa patrie. Ses débuts lui valent les éloges de la critique et l'engagent à solliciter une

bourse de 400 florins réservée « aux jeunes artistes pauvres mais doués » auprès d'un jury dans lequel siège Brahms qui le remarque.

La mort de ses enfants inspire à Dvořák devenu organiste à Saint-Aldebert le *Stabat Mater* dont la renommée gagne l'Angleterre. Il compose les *Chants à deux voix sur des textes de chansons moraves* (1876). Brahms, passionné de chœurs, est ébloui. En 1884, Dvořák dirige à Londres son *Stabat Mater* qu'il présente avec sa *Huitième Symphonie* comme thèse pour le titre de docteur *honoris causa* de l'Université de Cambridge. En Allemagne, deux chefs répandent sa musique, Hans von Bülow et Hans Richter, respectivement dédicataires de la *Cinquième* et de la *Sixième Symphonies*. En Russie, Tchaïkowsky organise pour lui une tournée de concerts triomphaux. Il est couvert d'honneurs : décoré par l'empereur d'Autriche de l'ordre de la Couronne de fer ; membre de la Société philharmonique de Londres, de l'Académie tchèque des Sciences, de la Littérature et des Arts, de l'Académie de Berlin ; professeur au Conservatoire de Prague.

Aussi est-ce à un homme qui occupe en Europe une place éminente que Mrs. Thurber, qui vient de fonder le Conservatoire américain, lui en propose le poste de directeur qu'il occupe de septembre 1892 à octobre 1894. Même aux Etats-Unis, il boit sa bière dans un café bohémien, lit les journaux de Prague, passe ses vacances dans la colonie tchèque de Spillville (23). En 1894, il ne peut résister à l'appel de la Bohême : c'est le temps du *Concerto pour violoncelle*, des *Quators* en *la* bémol majeur et en *sol* mineur.

(23) Cf. p. 25. Le *Bethlehem Bach Choir* est le descendant direct, de nos jours, du Collegium morave fondé en 1748.

De retour à Prague, il se consacre à l'illustration musicale des légendes de son pays. Mais son dernier opéra, *Armida*, est mal accueilli en 1904 ; Dvořák en prend d'autant plus ombrage qu'il est malade. Il meurt le 1er mai d'une congestion cérébrale.

B) *Les symphonies.* — Ces neuf symphonies sont, de 1865 à 1893, un témoignage de l'évolution du compositeur. La première, op. 31, en *do* mineur *(Les Cloches de Zlonice)*, évoque la campagne tchèque et l'adolescence de Dvořák. La deuxième, op. 4 (1873), en *mi* bémol majeur, bouillonne d'une telle impétuosité créatrice que Dvořák la tempéra plus tard. La troisième, op. 10 (1873), en *mi* bémol majeur, se ressent de l'influence de Wagner (emploi du cor anglais et de la harpe) ; les contrastes habituels à Dvořák s'y dessinent : à l'épanchement de l'adagio succède le crescendo épique du finale et l'espoir triomphe d'une mélancolie éphémère. La quatrième, op. 13 (1874), en *ré* mineur, plus homogène et mieux structurée, reste dans une tonalité taciturne malgré un scherzo fougueux. La cinquième, op. 76 (1875), en *fa* majeur, est encore plus rigoureuse : Dvořák y maîtrise ses élans de tendresse par un effort de sérénité. Il veut se surpasser dans la sixième, op. 60 (1880), en *ré* majeur, éclatante de bonheur : comme dans la précédente, il y introduit des danses tchèques. La septième, op. 70 (1884-1885), en *ré* mineur, très dense, ne laisse pas prévoir l'allégresse pastorale de la huitième, op. 88 (1889). C'est en Amérique que Dvořák met en œuvre cette « gamme polychrome de sentiments contrastés » (Václav Holzknecht) qui fera l'originalité de la neuvième, op. 95 (1892-1893), en *mi* mineur, *Le Nouveau Monde*.

Dvořák s'était spontanément enthousiasmé, dans

cette Amérique en éveil, pour les *negro spirituals* et les chansons des Noirs dans les plantations. C'était pour lui la correspondance d'une autre conscience nationale, d'un autre folklore. Dans un élan superbe, il réalise la fusion de la nostalgie des anciens esclaves et de son propre exil. Mais, s'inspirant du *Song of Hiawatha* de Longfellow, il mêle au folklore noir du Sud des chants et danses de Peaux-Rouges et même un *cake-walk* des émigrés écossais : il ne se contente pas d'emprunter, il crée littéralement du folklore et c'est par son aptitude à inventer des thèmes originaux dans le style et l'esprit des motifs populaires qu'il se distingue.

C) *Danses et rhapsodies slaves.* — Ce même caractère se retrouve dans son œuvre plus typiquement slave. Les *Danses slaves*, primitivement composées pour piano à quatre mains, sont au nombre de 16 divisées en deux cycles, l'opus 46 (1878) et l'opus 72 (1886). Elles s'inspirent des *Danses hongroises* que Brahms avait transcrites ou adaptées du répertoire tzigane : devant le succès de cette œuvre, l'éditeur Simrock en avait commandé une similaire à Dvořák. Mais celui-ci lui remet un travail profondément différent. A l'instar de Grieg (1881, *Danses norvégiennes*) et de Granados (1890, *Danses espagnoles*), devançant Bartók *(Danses roumaines)* et Kodaly *(Danses de Galánta)*, il réhabilite l'art populaire par une véritable création de thèmes neufs et de rythmes originaux. Il reprend le *furiant* à trois temps ; la *sousedská*, sorte de *ländler* ou valse lente bohémienne ; la *parcíka* ou promenade ; et aussi des motifs étrangers, mais slaves : la *doumka*, sorte de complainte ukrainienne oscillant entre le mélancolique et l'allègre ; l'*odzomok* slovaque ou danse des brigands ; une *czardas* associée à un *cho-*

rovod russe ; un *kolo* superbe, sorte de mazurka ou de farandole. C'est un feu d'artifice du clavier, un kaléidoscope de couleurs sonores qui fulgurent, se fondent, se désagrègent et renaissent, témoignant du génie de Dvořák, alchimiste de la musique populaire.

Les *Rhapsodies slaves* retracent le passé mythique, idyllique ou héroïque de son pays.

D) *Musique symphonique, musique de chambre.* — La même inspiration anime les poèmes symphoniques *(L'Ondin, La Strige, Le Rouet d'or, Le Petit pigeon, Le Chant du preux)* et les ouvertures *(Ma patrie, Hussite, Dans la nature, Carnaval, Othello).* Il convient d'ajouter les Sérénades (les *Variations symphoniques,* la *Suite tchèque* et le *Scherzo capriccioso).* Outre le *Concerto pour violoncelle,* Dvořák a composé un *Concerto pour piano* (1876), un *Concerto pour violon* (1879) ainsi que divers morceaux concertants (une *Romance* et une *Masurek pour violon et orchestre,* un *Rondo pour violoncelle et orchestre*).

La musique de chambre, d'une grande beauté, comprend un sextuor, cinq quintettes, quinze quatuors, quatre trios, des sonates pour violon ou violoncelle et piano. Dans le *Trio pour piano,* op. 90 (1890-1891) la *doumka* (pluriel *doumky*) (24) est avec le furiant le véhicule parfait des changements émotionnels de Dvořák, tour à tour élégiaque et radieux. Les éléments folkloriques, polkas notamment, apparaissent un peu partout.

La musique de piano offre un choix de valses et de mazurkas, outre les *Silhouettes* op. 8 (1879) et les *Humoresques* op. 101 (1894). La musique vocale parmi les *Cyprès,* les *Chants moraves* et les *Mélodies tziganes* donne une place privilégiée aux superbes *Chants bibliques.*

(24) Du russe дύмать penser, méditer.

E) *Oratorios, cantates, opéras.* — L'œuvre de Dvořák est si riche qu'on doit se contenter d'une énumération : *Hymnus* pour chœur mixte et orchestre (1872), *Stabat Mater* (1877), *Psaume 149* pour chœur mixte et orchestre (1879), *La Fiancée fantomatique*, cantate dramatique (1884), *Sainte Ludmila*, oratorio (1885-1886), *Messe en* ré *mineur* et *Requiem* (1890). Dans le *Stabat Mater* comme dans le *Trio* op. 26 sur la mort de ses filles Josefa et Ruženа et de son fils Otakar (25), il a su dépasser les sentiments personnels si tragiques fussent-ils pour atteindre une grandeur universelle. L'homme, traversant les épreuves, s'affranchit du désespoir et s'élève vers la délivrance des âmes captives.

Dvořák a écrit dix opéras : *Alfred*, opéra héroïque (1870), *Le Roi et le Charbonnier*, opéra comique (1871), *Les Têtes dures* (1874), *Vanda*, opéra tragique (1875), *Fripon de paysan* (1877), *Dimitrij*, opéra historique (1882), *Jakobin* (1887-1888), le *Diable et Catherine* (1888-1889), *Rusalka*, opéra lyrique (1900), *Armida* (1902-1903).

Dans *Jakobin*, un jeune homme se voit accusé de jacobinisme par son cousin. Il est jeté en prison, mais sa femme Julie dissipe le malentendu avec l'aide du maître d'école, Benda. La scène de la classe villageoise où le vieux magister fait chanter les enfants est un morceau d'anthologie.

Dans *Rusalka*, Dvořák exploite un sujet très populaire au XIXe siècle (26) issu d'un vaste folklore des génies des eaux. Une fille des eaux est amoureuse d'un mortel qui la trompe avec une princesse.

(25) Il eut deux autres enfants, Toník, et Otilka qui épousera le compositeur Suk.

(26) F. de LA MOTTE-FOUQUÉ, *Undine* (1811). Hoffmann Lortzing, Dargomyjsky en ont tiré des opéras, Pouchkine une nouvelle, Pugni un ballet et Giraudoux une pièce.

Sur les « génies des eaux » dans les légendes tchèques, cf. Jiří POLÍVKA, *Revue d'Etudes slaves*, t. II (1922).

L'innocente créature en meurt et le prince la suit dans une dernière étreinte. L'œuvre de Dvořák est empreinte de féerie. Le chant du *vodník* (génie des eaux) est l'une des mélodies les plus chères à l'âme tchèque. On baigne dans les demi-teintes du monde aquatique comme au prologue de *L'Or du Rhin* ou dans l'*Ondine* du *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel (1908).

Dvořák infuse la musique tchèque dans le courant européen : « Son lyrisme connaît la mélancolie rêveuse des vastes steppes ; ses oratorios et ses cantates semblent parfois inspirés par le grondement des puissantes rivières ; et les refrains de ses danses ont la pulsation d'un sang jeune — d'une jeunesse à demi cultivée, à demi barbare » (Josef Krejči).

2. **Zdeněk Fibich.** — A) *Wagner en Bohême.* — Il faut se représenter l'exiguïté d'une zone qui a pour pôles Prague, Dresde, Leipzig, Bayreuth, dans laquelle se meuvent des courants d'influences et qu'un exceptionnel climat musical irradie. Les distances sont si courtes que c'est à pied qu'en 1827 Richard Wagner vient de Dresde à Prague rejoindre sa mère et ses sœurs qui y sont installées. En 1835 et en 1845, il séjourne à Karlsbad puis à Marienbad, à quelques dizaines de kilomètres de son futur sanctuaire, Bayreuth. En 1863, il revient à Prague pour les représentations du *Vaisseau fantôme*. Son influence s'est déjà manifestée sur Smetana. Elle va se confirmer avec Fibich.

B) *Vie et œuvre de Zdeněk Fibich.* — En 1863, un garçon de 13 ans, né l'année de la création de *Lohengrin*, commence à composer ses premières œuvres. En 1865, l'année de *Tristan*, il part étudier au Conservatoire de Leipzig où son oncle, Raimond Dreyschock, est professeur de violon. Il y fait l'ap-

prentissage du piano, de l'harmonie et du contrepoint, élève de E. F. Richter, de Salomon Jadassohn et de son compatriote Moschelès. Il acquiert une écriture solide qu'il approfondit à Paris, puis à Mannheim.

Il se fixe à Prague où, à l'exception d'un séjour en Pologne (1873-1874), il demeurera jusqu'à sa mort. De 1875 à 1878, il est directeur du Théâtre national ; de 1878 à 1881, chef de chœurs de l'église orthodoxe ; en 1890, il publie avec son ami Jan Malát une *Méthode de piano* ; à partir de 1899, il s'adonne à la critique musicale.

Ce qui le caractérise, c'est la subtile alliance de la tradition tchèque, de la mélodie schumannienne et du leitmotiv wagnérien. Le *singspiel* ou mélodrame, synthèse du drame parlé et de la musique, comme l'avait jadis conçu son compatriote Benda, est un mode d'expression qui lui convient particulièrement. Fibich redonne au mélodrame son sens étymologique : dans la tragédie grecque, le chant était intimement mêlé au drame *(melos)*, tous les arts concouraient (parole, musique et danse) et la musique n'était qu'un commentaire. Avec Beethoven, la musique n'accompagne pas ou ne supporte pas le drame, elle est drame elle-même ; l'élément tragique s'incorpore à la trame musicale (mélodrame du 2e acte de *Fidelio*). Avec Wagner, la scène entre Alberich et Siegfried donne un exemple de ce *sprechtgesang* que Fibich met en œuvre dans son *Hippodamia* : à la même époque et sur le même principe, Vincent d'Indy donne *Fervaal*, « action musicale » (1897) et Gabriel Fauré *Prométhée*, « drame lyrique » (1900).

Cette conscience du mélodrame mûrit lentement chez Fibich. Après *Bukovín* (1870), essai de jeunesse, il utilise pour la première fois délibérément le leit-

motiv dans *Blaník* (1875-1878). En 1883, il donne la *Fiancée de Messine*, d'après l'œuvre de Schiller pour laquelle Wagner en 1830 et Schumann en 1851 avaient déjà composé une ouverture. Mais il applique tous ses principes à *Hippodamia*, trilogie de Jaroslav Vrchlicky d'après Sophocle et Euripide, trois mélodrames scéniques à représenter en trois soirées : *Les Noces de Pélops* (1890), *La Réconciliation de Tantale* (1890), *La Mort d'Hippodamie* (1891). La musique imprime une dynamique tragique au texte qu'elle accompagne. En 1894, il s'inspire de Shakespeare pour *La Tempête* et en 1895 de Byron pour *Hedy*, qualifié de « Tristan tchèque ». *Šarka* (1897) met en scène un épisode national, mais *La Chute d'Arcone* emprunte son sujet à l'histoire danoise.

Ses poèmes symphoniques décèlent une influence de Liszt, Saint-Saëns et César Franck. La partie médiane de l'un d'eux, *Le Crépuscule (V Podvečer)*, a, sous le titre de *Poème*, été donnée en *bis* dans le monde entier par Jan Kubelik. Dans la seconde de ses trois symphonies (1890), Fibich en un adagio très sensuel se montre habile à suggérer l'érotisme par la musique ; le scherzo, avec ses trompettes triomphales, n'est pas sans évoquer Mahler.

Les ouvertures, la suite *En plein air*, la musique de chambre (Trio en *fa* mineur, Quatuor en *la* majeur avec une polka en guise de trio et en *mi* mineur, Quintette pour cor, clarinette, piano, violon et violoncelle, Sonatine et Romance pour piano et violon) sont d'une grande richesse. La musique de piano, intimiste dans l'esprit des *Scènes d'enfants* de Schumann, est répartie en cycles *(Etats d'âme, Impressions, Réminiscences)*. Quelques 350 pièces méritent peut-être l'oubli où elles sont tombées. Outre la musique de scène d'une pièce d'Ibsen, il a écrit deux ballets *(Exselsior, Flik et Flok)*.

Fibich avait le goût de la tragédie antique, un sens impressionniste de la nature, l'audace d'une sensualité musicale, qui l'apparentent à ses plus grands contemporains, Debussy ou Richard Strauss. Il sut intégrer le leitmotiv wagnérien dans une texture symphonique où la voix ne connaît d'autres règles que celles de l'intensité ou de la progression dramatique.

3. **Josef Bohuslav Foerster.** — Josef Foerster appartient à une dynastie de musiciens. Son grand-père était l'un de ces maîtres d'école qui partagent leur vie entre la salle de classe et la tribune d'orgue. Son oncle, Antonín (1837-1915), passa la plus grande partie de sa vie en Yougoslavie comme organiste et chef d'orchestre. Son père, Josef (1833-1907), organiste et chef des chœurs de Saint-Vitus, professeur de Dvořák, se distingua par son action patriotique.

Josef Bohuslav abandonne des études de mécanique pour celles de la composition musicale. Ses maîtres sont Schumann, Tchaïkovsky et Grieg. Il est titulaire des orgues de Saint-Aldebert, chef des chœurs de Notre-Dame-des-Neiges, professeur de chant dans les écoles publiques, critique musical. En 1893, sa jeune femme, Berta Lauterer, ayant été engagée comme cantatrice par le Staats-oper de Hambourg dont le chef est à partir de 1891 Gustav Mahler, il quitte Prague. A Hambourg, il est le correspondant des Narodní Listy. Encore une fois, il suit sa femme et Mahler à Vienne où il enseigne au Conservatoire et publie ses critiques dans le *Zeit*. Il termine cette vie tout unie qui traverse un grand espace de temps (1859-1951) comme professeur au Conservatoire de Prague. Témoin de plusieurs époques et de plusieurs styles, il a adapté avec habileté et persévérance les qualités qu'il pos-

sédait. Particulièrement doué, compositeur fécond, essayiste, critique, pédagogue, poète, peintre à ses heures, il a mis au service de l'art un jugement sûr, une sensibilité qui ne compromet jamais son équilibre affectif, un mélange de mélancolie et d'exaltation qui est l'une des caractéristiques du génie tchèque.

Ses opéras et ses mélodrames sont très nombreux (*Les Trois cavaliers*, *La Légende de sainte Julie*, *Eva*, qui évoque la vie paysanne en Slovaquie, *Faustulus*, *Amarus*, *Jessika*, d'après *Le Marchand de Venise*, *Les Invincibles*, sur son propre livret, *Le Cœur*, *Le Niais*, *Blonda*). Ses oratorios (*Saint Wenceslas*), cantates et œuvres chorales sont empreintes de l'esprit national, comme *Maj* (*Mai*) pour baryton, récitant, chœur et orchestre sur le célèbre poème de Karel Hynek Mácha. Comme Dvořák et Janáček, il procède à la recréation du folklore (*Cinq chants paysans dans le style national*, *Chants d'Ukraine*, *Chants slovaques*, *Neuf chœurs* pour voix d'hommes, *Hymne à l'Ange*).

Ses symphonies, composées de 1887 à 1929 poursuivent sous l'influence de Mahler l'impulsion donnée par Brahms et Dvořák. Deux poèmes symphoniques, des cycles de mélodies traduisent un lyrisme généreux servi par une palette de coloris harmoniques. Sa musique de chambre (Quintette avec piano, Quatuors, Trio en *la* mineur sur la mort de son fils, *Suite des blés verts*, Sonates et Fantaisies) s'interrompt — il a 83 ans — sur cette *Sonate quasi una fantasia* pour piano et violon op. 117, chef-d'œuvre d'une finesse rythmique et harmonique exquise.

Foerster aimait les poètes français. Il a composé sur des textes de Hugo, Richepin, Verlaine, Sully-Prudhomme. Sa *Suite pour grand orchestre* sur le

Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand (1905) n'est pas le moindre hommage d'un Tchèque à un drame si singulièrement français.

V. — Vers le XXe siècle

1. Les oubliés. — Au cours du XIXe siècle, de très nombreux compositeurs ont produit numériquement une œuvre considérable. Certains, comme Edvard Napravnik (1839-1919), rattaché à l'école russe, se sont expatriés. D'autres, parmi lesquels on ne peut retenir dans ce livre que quelques noms, ont contribué au succès de l'émancipation musicale : Vilem Blodek (1834-1874) ; Pavel Křížkovský (1820-1885), maître de Janáček et qui peut être considéré comme le fondateur de l'école morave ; Karel Bendl et Karel Šebor, qui ont contribué à l'expansion de la musique chorale ; **Karel Kovařovic**, attiré par la musique campagnarde dans *Têtes de Chiens*, épisode d'une révolte de paysans au XVIIe siècle, et dans *A l'ancienne blanchisserie*, tiré du délicieux roman rustique de Božena Němcová, *Babička*, et auteur en 1894 de la première musique de scène de *L'Excursion de M. Brouček.*

La littérature musicale et pédagogique est aussi très active, avec les études sur le folklore d'Otakar Hostinský, les activités de František Pivoda, Karel Knittl, Emanuel Chvála, V. J. Novotný et surtout de Zdeněk Nejedlý qui publie l'*Histoire du chant en Bohême avant la période hussite* et l'*Histoire du chant hussite.*

2. Josef Suk (1874-1935). — Elève du Conservatoire de Prague, il a pour professeur Dvořák dont il deviendra le gendre. Violoniste au sein du quatuor tchèque, il se fait également très vite connaître comme compositeur avec la Sérénade op. 6, de

caractère élégiaque, le Trio pour piano, deux Ballades pour violon, violoncelle et piano, un Quatuor avec piano. Sa symphonie *Praga* relate les principaux épisodes de l'histoire de la capitale bohème vus par un ardent patriote. Sa symphonie *Azrael* est un vibrant hommage à son beau-père qui vient de mourir. A partir de 1922, il est professeur de composition au Conservatoire de Prague. Son petit-fils, Josef Suk, né en 1926, a acquis une réputation internationale comme violoniste.

3. **Vitězslav Novák (1870-1949).** — Lui aussi débuta dans la classe de Dvořák qui discerna les qualités de sa *Sonate pour piano et violon* op. 1 (1891). A son tour professeur au Conservatoire, puis à l'Ecole de la maîtrise de Prague (1919-1939), Novák fut notamment le maître d'Alois Hába. En 1945, le titre d'Artiste national lui fut décerné.

Son œuvre se ressent des influences de Dvořák et de Fibich, mais bientôt de Mahler et de Richard Strauss. Parmi ses opéras, on retient *Lucerna* (1921-1922) d'après Alois Jirasek. Comme ses contemporains, il a le goût du chant choral avec notamment *L'Orage* en 1910 et *Force et résistance* en 1918. Parmi ses ballades *(La Chemise de noces, Les Amours tragiques, Une Malheureuse guerre)*, *L'Eternelle langueur*, d'après Andersen, évoque la chute d'un cygne solitaire. Il mêle à l'impressionnisme de ses mélodies et de ses pièces pour piano un goût pour les mélopées roumano-slovaques qu'il avait eu l'occasion d'entendre dans les communautés roumaines de Moravie et de Slovaquie *(Mélodies tziganes, Sur la cime des Tatras, Suite slovaque, Chants populaires moraves)*. Trois quatuors à cordes, une Sonate pour violoncelle et piano, un Concerto pour piano et orchestre, la *Sonate héroïque* (1900), les *Symphonies*

de Mai (1943) et *d'Automne* (1931-1933), un *De Profondis* et deux pantomimes (*Signorina Gioventu* et *Nikotina*) contribuent à l'œuvre de l'un de maîtres de la littérature musicale tchèque du XXe siècle.

4. Gustav Mahler (1860-1911). — « Je suis trois fois apatride : Tchèque parmi les Autrichiens, Autrichien parmi les Allemands, Juif parmi les peuples du monde » : quelle meilleure réponse Mahler pouvait-il apporter à la question que pose sa présence dans ce livre ? Ses ancêtres avaient été, comme ceux de Freud, Kafka, Stefan Zweig, parmi les Juifs persécutés par Marie-Thérèse, indésirables sur l'ensemble de l'Empire, chassés de Vienne et de Prague. Réfugiés dans des villages plus paisibles, ils y étaient, selon le mot de Stefan Zweig, mieux tolérés. Mais ils ne jouissaient d'aucun droit civique et se trouvaient parqués dans les ghettos qui naissent partout où survit une communauté juive.

Le père de Mahler, dont le nom avait été germanisé sous le règne de Joseph II (27), avait dû quitter Lipnic pour s'installer à Kaliště, près de Jihlava. Il y avait épousé la fille d'un aubergiste-distillateur, Maria Bondy, et Gustav Mahler naquit ainsi aux confins de la Bohême et de la Moravie le 7 juillet 1860. Il avait 12 ans lorsqu'il quitta son pays natal (28). Il y reviendra à plusieurs reprises, comme chef d'orchestre, à Prague, à Olomouc. Il n'oublia jamais, comme en témoigne par exemple son amitié avec Foerster, le sol qui avait donné asile aux siens, et il faut bien reconnaître qu'avec lui la Tchécoslovaquie a perdu le compositeur qu'elle méritait. Le

(27) A l'origine, peut-être, Mohel, le circoncis.
(28) Cf. Henry-Louis de LA GRANGE, *Mahler*, 1973.

discours qu'Arnold Schönberg (29) prononça à Prague en 1913 l'atteste.

Erich Korngold, le compositeur de *La Ville morte* (*Die tote Stadt*, d'après Georges Rodenbach), est né à Brno en 1897. Il avait hérité d'une tradition tchèque de la pantomime, dont les origines sont dans les fêtes d'enfants chez les Lobkowic, que Fibich et Novák ont reprise, et qui va s'épanouir avec Oskar Nedbal. A l'âge de 11 ans, Korngold donne à la cour de Vienne *L'Homme des Neiges*.

5. **Conclusion.** — Après ces alternances d'absolutisme et de libéralisme, et la grande levée patriotique qui a saisi la musique comme une vague de fond, le passage d'un siècle à l'autre n'est pas inscrit dans les dates. La guerre de 1914-1918, la proclamation de la première république tchécoslovaque, la chute des Habsbourg ouvrent la voie à des compositeurs qui veulent donner à ce pays neuf une musique enfin inaliénable.

(29) Arnold SCHÖNBERG, Die Prager Rede, in *Gustav Mahler*, Tübingen, 1966.

Chapitre V

LA MUSIQUE DE LA RÉPUBLIQUE TCHÉCOSLOVAQUE : XXe SIÈCLE

Le 19 octobre 1918 est promulguée l'indépendance de l'Etat tchécoslovaque et la première république dure jusqu'en 1938, date à laquelle la Slovaquie revendique son autonomie, la Wehrmacht occupe le pays des Sudètes, le président Beneš s'exile. En 1945, l'armée soviétique libère Ostrava tandis que les Américains entrent à Plzeň. En 1948, la république restaurée devient socialiste. Le printemps 1968 souffle sur Prague un air de liberté. Mais le mercredi 20 août à 7 h 36, les chars soviétiques mettent fin à l'indépendance. A l'affiche du Théâtre national, *Nabucco* succède à *Boris Godounov*. Le chœur des esclaves hébreux sur les rives de l'Euphrate, comme jadis dans Milan occupée par les Autrichiens, déclenche sur les rives de la Moldau un tel délire qu'Eduard Haken, qui chante le rôle de Zaccaria, a du mal à enchaîner. Je le sais, j'y étais. Mais on peut se demander si, dans le monde d'aujourd'hui, la musique est encore capable, comme au temps de Smetana et de Verdi, de réveiller les consciences populaires.

1. **Leoš Janáček (1854-1928).** — Le livre remarquable de Guy Erismann, *Janáček ou la passion de*

la vérité (1), rend désormais vaine la tâche des biographes. On s'y aperçoit que la vie de Leoš Janáček est tout entière attachée à la Moravie qu'il a à peine quittée pour aller étudier à Leipzig et à Vienne. Toute son existence se déroule entre Hukvaldy, en Moravie du Nord, où l'on peut visiter sa simple maison, et Brno dont il voulait faire un centre musical capable de rivaliser avec Prague. Cette permanence morave l'a mis à l'abri des influences. C'est dans les rythmes et les tons du folklore morave qu'il a puisé sa matière musicale. Plus attentif à l'implusion dramatique de sa force créatrice et à sa puissance émotionnelle instinctive qu'à la soumission à un style, il donne parfois l'impression d'un anti-conformisme déroutant dans ses variations et dans son laconisme, mais l'originalité et la conviction qu'il a mises au service d'une œuve de lente maturation ont fait de ce Morave un compositeur universel. L'utilisation, cependant, d'une mélodique vocale faite d'emprunts à la langue parlée, de cellules harmoniques basées sur le caractère modal du folklore morave, rend difficile une diffusion de ses opéras. « L'essentiel, disait-il, dans une œuvre dramatique est de créer une mélodie du parler derrière laquelle apparaisse, comme par miracle, un être humain placé dans une phase concrète de sa vie. »

Fils d'instituteur, Janáček, ouvert à la musique par Pavel Křižovský, prend la direction d'un chœur d'artisans, le Svatopluk, pour lequel il compose ses premières œuvres. En 1880, il devient professeur à l'Ecole normale d'Instituteurs et membre d'une société de gymnastique, les Sokols (les Faucons), qui prône l'éducation physique comme l'élément

(1) Musiques/Seuil, 1980.

vital d'une nation jeune, et pour qui il composera sa *Synfonietta.*

A 25 ans, encouragé par le succès de *Suita* et d'*Idylla,* il s'inscrit au Conservatoire de Leipzig, puis à celui de Vienne. Les théories acquises dans ces prestigieuses écoles le renforcent dans son idée de libérer son langage personnel. Il en donne l'exemple dans sa Sonate.

Il épouse une jeune fille trop jeune pour lui, Zdeňka. Il prend la tête de la société musicale Beseda, déborde d'activité. En 1884, le théâtre de Brno ouvre ses portes modestement. Pour Janáček commencent en compagnie de František Bartoš les recherches ethnologiques sur les dialectes et les chansons populaires moraves. Tous deux publient en 1892 *Un bouquet de chansons populaires moraves* tandis que Janaček travaille aux ébauches de *Jenůfa,* à sa cantate *Amarus* et à un double chœur sur *Hospodine pomiluj ny* (cf. p. 11). Il publie des articles sur l'*Aspect musical des chants nationaux moraves* (1901) et les *Mélodies du langage des enfants* (1902-1906). Il perd sa fille Olga, âgée de 21 ans, tandis que son ménage, menacé dès le début, se désagrège lentement et survit dans la résignation.

Au temps de *Salomé* et de *Pelléas,* Janáček a déjà atteint la cinquantaine. Pendant les années de guerre mûrissent *Taras Boulba* d'après Gogol et *L'Excursion de M. Brouček dans la Lune* d'après la satire de Svatopluk Čech. Dans les dix dernières années de sa vie, Janáček compose *Kátă Kabanovă,* l'*Histoire de la petite renarde rusée* et *L'Affaire Makropoulos,* d'après une pièce de Karel Čapek, qu'il termine en 1925. Le 12 août 1928, il meurt d'une pneumonie.

Après une incursion timide dans le domaine de

l'opéra (1894, *Commencement de roman*, et 1887, *Šarka*), Janáček donne en 1894 *Její pastorkyňa (Jenůfa* ou *Sa belle-fille)*. Au sein de relations familiales complexes, Laca aime Jenůfa (Geneviève) qui s'est éprise de Števa, coureur et buveur. Jenůfa met au monde dans le plus grand secret un enfant de Števa. Mais sa belle-mère, Kostelnička, dont l'autorité matriarcale est sans rémission, noie l'enfant pour que Jenůfa épouse Laca. Le jour des noces, les glaces fondent, le cadavre de l'enfant est retrouvé, la vérité éclate, Kostelnička est confondue, mais oppose son orgueil aux accusations, tandis que l'amour que Laca voue à Jenůfa est susceptible de jeter un rayon de lumière sur ce sombre drame.

Dans ce tableau vériste des mœurs paysannes, Janáček a surtout cherché un langage capable de traduire la progression dramatique dans une parfaite adéquation de l'action, de la parole, et de la musique. A la manière de Zola, il jette ses personnages dans une conjoncture telle que le compositeur n'est plus que le témoin de leur déchéance et la langue le véhicule moteur de leur destin.

Ce *Destin* est justement le titre *(Osud)* de l'opéra (1904) qui précède la double fantaisie des *Voyages de M. Brouček* (1908-1917), expression — peu d'années avant les aventures picaresques du *Brave soldat Švejk* de Jaroslav Hašek — de la truculence et de l'humour tchèques. Avec *Kaťa Kabanová* (1921), Janáček confirme ses goûts russophiles (*La Mort* d'après Lermontov, 1876 ; le trio *Sonate à Kreutzer*, 1908 ; *Taras Boulba* ; *De la maison des morts* d'après Dostoïevsky, 1928). L'ouvrage d'Alexandre Ostrovsky, *L'Orage*, fournissait à Janáček une nouvelle occasion de peindre la femme entre le péché et le châtiment.

En 1921-1923, c'est l'amour du monde forestier

qui inspire cette fable du terroir qu'est *La Petite renarde rusée.* De nature plus philosophique est *L'Affaire Makropoulos* d'après une pièce de Karel Čapek (2) : le ton de la conversation, la *Sprachmelodie (nápěvky mluvy)* y dépasse les recherches de Fibich et se mesure aux audaces de Richard Strauss ou d'Alban Berg.

L'œuvre de Janáček comprend un grand nombre de chœurs destinés au Chœur d'instituteurs moraves. Explorant les folklores voisins (cosaque, silésien, serbe), Janáček laisse la primauté à l'inspiration slovaque (*Le Jaloux*, 1888 ; *Nocturnes populaires*, 1906 ; *Rakós Rákóczy*, 1891), tchèque (romances, chants et hymnes), morave *(Danses valaques, Danses de Lachie, Chants populaires d'Hukvaldy).*

Son œuvre religieuse (*Veni Sancte Spiritu*, 1900 ; *Messe*, 1907 ; *Messe glagolithique*, 1926) fait une large place à l'orgue. Ses ballades (*L'enfant du violoneux*, 1912 ; *La Ballade de Blaník*, 1920) sont traditionnelles. Dans son œuvre pour piano (sonates et fugues ; *Dans les brumes*, 1912 ; *Printemps*, 1925), il recherche la vérité et la nature. La musique de chambre ajoute à cette variété d'inspiration. Sans doute faut-il distinguer le *Carnet d'un disparu* (1916) pour solistes, chœurs et piano. Inspiré par 23 petits poèmes parus dans un journal de Brno, il résume assez bien la philosophie de Janáček. Un jeune paysan morave a été séduit par une tzigane. L'amour brave l'interdit. Violant la loi, il trouve avec elle le chemin du bonheur. Echo d'un amour tardif de Janáček... Il confia à la musique son amour du terroir et ses conflits d'homme ; elle ne fut pas une illusion consolatrice, mais, en effet, le strict miroir de la vérité.

(2) (1890-1938). Auteur notamment de *La vie imaginaire du compositeur Foltýn.*

2. **Oskar Nedbal (1874-1930).** — Violoniste, pianiste, chef d'orchestre, compositeur, il servit bien la musique tchèque et mourut d'avoir cru faillir à sa tâche. Altiste du Quatuor tchèque auprès de K. H. Hoffmann, H. Wihan, Josef Suk, puis chef de la Philharmonie tchèque, il propagea les œuvres de Smetana, Dvořák, Fibich, Foerster et Novák. Devenu directeur du Théâtre slovaque de Bratislava, il s'y dévoua au service de l'opéra tchèque. Mais on le tint pour responsable d'une gestion dont l'échec financier n'était que la conséquence de la situation économique nationale. Vivement affecté, il se suicida en 1930, lors d'une tournée de la Philharmonie, en se jetant d'une fenêtre du théâtre de Zagreb où il dirigeait sa pantomime *Hloupý Honza (Ce benêt de Jeannot)*.

Son œuvre pour piano comprend un assez grand nombre de pièces brèves, humoristiques, comme les *Lettres intimes*, *Miss Butterfly* ou les *Valses silhouettes*. Sa *Sonate pour piano et violon*, écrite à l'âge de 20 ans, est pleine d'une paix intérieure qu'exalte un lyrisme alerte et grave.

Il composa un opéra et six opérettes parmi lesquelles *Sang polonais* (1916) et *Mamzell Napoleon* (*sic*, 1918). Mais il fut surtout le créateur de la pantomime tchèque à laquelle s'étaient essayés Fibich et Novák. La vogue semblait en être venue de France au temps des Funambules, mais le Pierrot qui y triomphait était Tchèque, Jean-Baptiste Gaspar Deburau (3). Nedbal transforme le ballet traditionnel et donne quatre pantomimes : le *Conte de Jeannot* (1903), *D'un conte à l'autre* (1909), *Prin-*

(3) Deburau, né à Kolin (1796-1846), et Béranger, dont l'influence fut grande sur la culture tchèque, apparaissent dans le roman de František Kozik, *Le plus grand des Pierrots* (1939). Deburau est le héros du *Théâtre de la Foire* de Bohuslav Martinu (1935-1936).

cesse Hyacintha (1919) et *Cette diablesse de grand-mère* (1912), musiques féeriques et charmantes. La tradition de la pantomime ne s'est pas perdue : la Laterna Magika la perpétue à Prague, augmentée des moyens audio-visuels.

3. **L'opérette tchèque.** — **Leo Fall** (1873-1925), né à Olomouc, installé à Vienne, a laissé une série d'opérettes parfois rivales de celles de Lehár (*Der fidele Bauer*, 1907 ; *Die Rose von Stambul*, 1916 ; *Madame de Pompadour*, 1922 ; *Rosen aus Florida*, 1929). Son inspiration est chaleureuse ; certaines pages, comme la complainte du berger dans *Der fidele Bauer*, sont émouvantes.

Rudolf Friml, né à Prague, élève de Dvořák, suit Jan Kubelík aux Etats-Unis et s'y installe. On a oublié *Sympathy* et *Firefly*, mais *Rose-Marie* (1924) marque avec *Le Roi Vagabond* et *Les Trois Mousquetaires* les débuts de l'opérette américaine.

Ralph Benatzky, né en Moravie, fait ses études à Prague et à Munich. Parmi ses opérettes, il suffit peut-être de citer *L'Auberge du cheval blanc* (1930) pour l'identifier.

Autre élève de Dvořák, **Julius Fučik** (1872-1916), chef d'orchestre de l'armée, excelle dans la musique militaire et de cirque (l'*Entrée de Gladiateurs* est célèbre).

4. **Maîtres et disciples.** — Parmi les innombrables élèves de Dvořák, **Rudolph Karel** (1880-1945) renouvelle avec *Le Démon*, le poème symphonique comme Scriabine l'avait fait en Russie. Parmi les adeptes de Fibich, on rencontre **Karel Weis** (*Le Juif polonais* d'après Erckmann-Chatrian ; *L'Attaque du moulin* d'après Emile Zola) et **Otakar Ostrčil** (1904, *La Mort de Vlasta* ; 1908, *Les Yeux de Kunala* ; 1920, *La Légende d'Erin* ; 1928, *Le Chemin de Croix*).

Des élèves de Suk et de Foerster, **Pavel Borkovec** (né en 1894) est celui qui assure le mieux la transition avec l'âge moderne. Il a formé de jeunes compositeurs comme Ivan Jirko. Il a écrit deux opéras, des mélodies, des quatuors, des sonates, des concertos (1950, piano et orchestre ; 1957, alto et orchestre).

Les continuateurs de Vitězslav Novák sont principalement **Ladislav Vyčpálek** *(Ballades et chants moraves*, cantate *Des fins dernières de l'homme)* ; **Jaroslav Křička** *(Fables* pour voix et piano ; 1916, *Hippolyte* ; *Le Fantôme dans le château* d'après O. Wilde ; *Ogaři*, opéra pour enfants ; 1921, *La tentation dans le désert)* ; **Jaroslav Novotny** *(Jan Hus*, oratorio ; les *Frères Karamazov)* ; **Václav Štepan**, pianiste et transcripteur de chants populaires ; **Karel Jirák** *(Apollonius de Thyane* ; *Psaume XXIII)* ; **Boleslav Vomačka**, critique musical qui fut l'un des premiers à recevoir l'influence de Schönberg (*Les Vivants et les morts*, méditation pour chœur et orchestre).

A l'Ecole de Brno, les fidèles de Leoš Janáček vont diffuser ses idées : Jan Kunc, Jaroslav Kvapil, Osvald Chlubna, Vilém Petreželka, František Pocha, Iša Kerjci, Vaclav Kápral.

Des travaux de musicologie sont poursuivis par Otakar Zich (1879-1934) qui publie en 1919 son traité sur *Le Rythme des danses slaves*. Il a composé des opéras (1910, *Idée pittoresque* ; 1922, *Le Crime* ; 1926, *Les Précieuses ridicules* d'après Molière).

5. Bohuslav Martinů (1890-1959). — Ainsi, au cours de cette période de consolidation de la nouvelle république, le fil de la tradition musicale ne se brise-t-il pas. Tandis que Janáček se replie dans sa Moravie natale, les circonstances éloignent Bohuslav Martinů qui ouvre la musique tchèque aux écoles modernes.

Fils d'un cordonnier, il témoigne encore une fois de l'extraordinaire aptitude des milieux roturiers, ruraux, artisanaux, pour produire des musiciens en Bohême. Il restera imprégné de ce paysage de prés et de ruisseaux, de champs de neige l'hiver qui succèdent aux marqueteries de l'automne et longtemps, loin de son village natal, les chansons et les danses locales hanteront son oreille. Après des études plus ou moins heureuses, il effectue une tournée avec la Philharmonie tchèque. Elève de Josef Suk, il obtient une bourse pour étudier en France auprès d'Albert Roussel. En 1938, il quitte la Tchécoslovaquie pour la dernière fois. La guerre le surprend en France d'où il gagne les Etats-Unis. Il y réside jusqu'en 1956, date à laquelle il est nommé professeur à l'American Academy de Rome. Atteint d'un cancer, il meurt en Suisse, sa dernière résidence, en 1959.

Nomade, il fut plus perméable aux affinités que certains de ses compatriotes. Son *Halftime* (1925), évoquant une partie de football, est en légère avance sur le *Rugby* de Honegger ; *Bagarre* (1927), suggérant le délire qui salue l'arrivée de Lindbergh au Bourget, se ressent de Stravinsky ; il est sensible au jazz dans *Trois danses pour le piano* (1927) et dans *Jazz-Suite*.

L'œuvre dramatique de Martinů s'inspire essentiellement de cinq thèmes : les contes et la tradition populaire (*Špalíček*, ballet ; le *Théâtre de la foire)* ; les « mystères » (1934, *Les Miracles de Notre-Dame* ; 1952, *De quoi vivent les hommes* d'après Tolstoï) ; les mythes (1918-1919, *Ishtar*, ballet ; 1954-1955, *Gilgamesh*, oratorio ; 1958, *Ariane*) ; le rêve (1936-1937, *Juliette ou la clé des songes*) ; l'engagement social. Les autres œuvres lyriques de Martinů, opéras et cantates, sont surpassées par *Juliette* d'après

Georges Neveux, où il se meut à la frontière du rêve et de la réalité, et par la *Passion grecque*, tirée du roman de Nikos Kazantzakis *(Le Christ recrucifié)* où il atteint, dans les dernières années de sa vie, des sommets techniques et spirituels rares.

Martinů a écrit six symphonies (1942 à 1953), des concertos pour piano, de nombreuses pièces de musique de chambre. Mais sans doute faut-il faire une mention particulière aux *Paraboles* (1958) et aux *Fresques de Piero Della Francesca* (1955) inspirées par une visite à Arezzo. Martinů a cherché des voies nouvelles pour le concerto grosso (1931, *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre* ; 1938, *Double concerto*, œuvre à trois mouvements basée sur la composition de deux orchestres à cordes) dans le souci d'une maîtrise telle de la technique que l'idée musicale s'y trouverait à l'aise.

Mais, si Martinů a vécu loin de son pays, l'écho musical en demeure dans son œuvre. Il écrivait : « L'artiste peut retourner chez lui, avec son âme et avec son œuvre — nul espace, nul éloignement si grand soit-il ne forme obstacle au ton, à la musique et à l'amour de son pays. »

5. **Alois Hába (1893-1973).** — Le nom d'Alois Hába est lié aux recherches qu'il effectua sur le style atonal et athématique et sur les systèmes chromatiques en quarts et en sixièmes de tons. L'un des premiers, Hába, qui avait étudié à Vienne et à Berlin, veut sortir du nationalisme dans lequel s'enferment bien des compositeurs et adhère au mouvement suscité par Schönberg.

Entre deux tons (deux blanches successives sur le clavier), la gamme des intervalles sonores est infinie ; on les désigne par des fractions, le demi-ton, par exemple, représenté par la touche noire entre

deux touches blanches. Mais le piano est inapte à rendre, entre le *fa* et le *sol* (un ton), d'autre intervalle intermédiaire que le *fa* dièse ou *sol* bémol (un demi-ton au-dessus du *fa*, un demi-ton au-dessous du *sol*). L'étude du violon, qui n'a pas les mêmes contingences techniques, et de la musique orientale ont sensibilisé Hába à des « microtonalités » telles que le quart de ton ou même le sixième de ton que sont capables de produire, outre la voix humaine, certains instruments à cordes ou à vent. La combinaison de deux instruments (la harpe par exemple) accordés à un quart de ton de différence, permet l'exploration de ces zones sonores. Pour le piano, sur l'initiative du gouvernement tchèque, la firme Fœrster se charge de construire des instruments spéciaux. Déjà Antonín Rejcha, Ferruccio Busoni et Willi von Möllendorff avaient eu l'idée de diviser l'octave non en 12 demi-tons mais en 24 quarts de tons, idée que Hába étudie à partir de 1925. La musique électronique et les recherches de Stockhausen devaient permettre de substituer plus aisément la notion de fréquence à celle de ton.

Dans le même temps, Hába libère la musique de ses moyens traditionnels d'expression : développement thématique, notion de séquence, de répétition, de récapitulation, principe de l'autorité harmonique. Dans sa musique de chambre et de piano, l'invention, nourrie souvent par l'étude du folklore tchèque, se développe souvent aux dépens de la logique et de la cohésion.

Toutes les possibilités sont exploitées dans les œuvres de Hába. Il illustre la gamme chromatique de 12 demi-tons (dodécaphonisme) de Schönberg dans six pièces pour piano (1920), *Toccata quasi una fantasia* (1931), *Le Chemin de la vie*, fantaisie symphonique (1933), le *Nonuor* op. 40 (1931), les

Concertos pour violon (1954) *et alto* (1956). Dans le quart de ton, il compose ses *Quatuors I* et *II* (1921, 1922), ses *Suites I* et *II pour piano* (1922), sa *Suite chorale sur des textes onomatopéiques populaires* (1923), la *Musique symphonique pour orchestre* (1922) et son opéra *La Mère* (1929-1930). Le *Quatuor XVI* utilise le cinquième de ton ; l'opéra *Que votre règne arrive* (1938-1942) et les *Quatuors X* et *XI* (1958) le sixième de ton ; le *Nonuor* op. 41 (1951) le septième de ton. Mais, peu à peu, avec la *Suite pour cymbalum*, la *Suite pour basse-clarinette* et surtout les *Danses valaques* pour grand orchestre, Hába en revient à un système plus traditionnel.

Il a formé un grand nombre de musiciens parmi lesquels J. Ježek, M. Ristič, et surtout Karel Ančerl. Ses travaux théoriques *(Principes harmoniques du système de quart de tons, Principes de la différenciation, Nouveau traité de l'harmonie)* contribuent aux enrichissements réciproques des musiques occidentale et orientale.

7. **Quelques contemporains.** — Les représentations de *Wozzek* n'en firent pas moins scandale à Prague en 1926. La guerre chassa des compositeurs comme Jaromir Weinberger ou Martinů, mais l'après-guerre instaura un état d'esprit nouveau. En 1946 était créé le Mai musical de Prague, lieu de rencontres entre l'Est et l'Ouest. En 1948, l'Appel de Prague, véritable manifeste international, rejetait une conception individualiste et bourgeoise de la musique. En 1949, l'Union des compositeurs exposait ainsi ses principes : « L'Association des compositeurs tchécoslovaques réunit les compositeurs tchèques et slovaques et les incite à exprimer leur réalité actuelle, conforme à la vérité, à créer des œuvres d'un niveau artistique élevé, à accroître inlassable-

ment les chefs-d'œuvre de l'art, à orner et embellir de leurs œuvres la vie de notre peuple, et à aider à la réalisation des grandes idées de socialisme et de paix... »

Une première période produit des œuvres dans lesquelles le texte est chargé d'un message (la cantate de Václav Dobiáš, *Edifie ta patrie, tu consolides la paix* ; *Hommes, veillez !* de Jan Seidel, sur la vie du journaliste J. Fučik exécuté par la Gestapo ; les œuvres de Jan Hanus ou de Jan Novák).

Mais un renouveau de la musique de chambre s'amorce, succédant au goût des grandes masses chorales et orchestrales, ce que l'on a appelé le « chostakovisme tchèque ». La musique répond alors à une double mission : le respect d'une tradition populaire et la soumission à une doctrine. Il n'y a plus de place pour l'amateurisme privilégié ; la musique a pris place dans la vie de la nation.

En Slovaquie, Bratislava est devenu en 1918 un centre musical. La jeune musique slovaque commence d'exister. Outre les opéras de Ján Cikker, il faut surtout distinguer l'œuvre et la personnalité d'Eugen Suchoň (né en 1908). Ses compositions, la *Suite-Ballade pour orchestre*, *Les Métamorphoses*, la *Fantaisie symphonique Bach* pour orchestre, cordes et percussions, le *Kaléidoscope* pour piano et orchestre, les *Images de Slovaquie*, suscitent un vif intérêt. Deux opéras mettent en scène, l'un *Svatoplük*, l'histoire des Slaves au temps de la Grande-Moravie, l'autre, *Krútňava* (*Le Tourbillon*, 1941-1949), une tragédie de village slovaque. Dans *Psaume de la terre subcarpatienne*, Eugen Suchoň plaide pour le peuple slovaque plongé dans la misère après les accrods de Munich.

Dezider Kardos (né en 1914) avec le *Concerto héroïque* (1957) et la *Ballade héroïque* (1959) et **Ilja**

Hurnik (né en 1922) avec les *Esercizi* pour flûte, hautbois, clarinette et basson, le Concerto pour hautbois, piano et cordes, la *Sonata da camera* pour flûte, hautbois, violoncelle et clavecin, sont les représentants d'une école qui donne enfin à la Slovaquie un visage personnel.

Parmi les centaines de compositeurs contemporains, un choix de noms et d'œuvres reste très arbitraire : Jiři Srnka (1957, *Concerto dramatique* pour violon et orchestre) ; Miloš Sokola (1952, *Variations sur un thème de Kapralova*) ; Štepan Urban (*Bonne nuit*, fantaisie pour guitare sur un chant populaire tchèque) ; Jiři Pauer (1928, sonate *L'Eloge du violon* ; Quintettes pour instruments à vent ; 1953, Sonatine pour piano et violon) ; Klement Slavicky *(Variations rhapsodiques)* ; Svatopluk Havelka (*L'Eloge de la lumière*, cantate) ; Vladimir Sommer (1959, Prélude pour l'*Antigone* de Sophocle), Jindřich Feld, Jaromir Podešva, Lubor Barta...

Dans cette liste incomplète, **Miroslav Kabelač** (né en 1908) occupe une place privilégiée avec ses huit Symphonies, les *Mystiques du Temps* et du *Silence* (1957), les *Paraboles* (1957-1958), le Sextuor et l'*Improvisation pour Hamlet.* **Zbyněk Vostřák** (né en 1920) s'inspire aussi de Shakespeare dans *Trois Sonnets* (1964). Il est l'un des meilleurs représentants de la musique nouvelle de Tchécoslovaquie (*La Cruche cassée* est primée par l'Unesco en 1960 ; la *Meta-musique* et *Télépathie* expérimentent les ressources de l'électronique). **Ivan Jirko** (né en 1926) forme avec son maître Pavel Borkovec, le chef d'orchestre Karel Ančerl et la pianiste Viktorie Svhlíková le « groupe des 4 ». Influencé par Prokofief et Chostakovitch, il compose ses Sonates pour piano, des Concertos pour piano et orchestre, de la musique de chambre avec piano. Ce médecin qui

exerce comme psychiatre dans une clinique de Prague, a écrit également une cantate, *Le plus beau pays*.

La musique d'orgue n'a guère connu de déclin dans un pays où elle était souveraine. Les œuvres de Miloš Sokola, de Miroslav Kabelač (*Fantaisies* op. 32), de Klement Slavicky (*Fresques* pour orgue) en témoignent. **Petr Eben** (né en 1929) perpétue la tradition (1954, *Concerto pour orgue et orchestre* ; 1964, *Laudes* ; 1972-1971, *Dix prêludes sur des chorals des Frères de Bohême* ; 1972, *Deux fantaisies corali* ; 1977, *Vitraux*, d'après Marc Chagall, pour orgue et orchestre).

8. **La vie musicale en Tchécoslovaquie.** — L'Orchestre philharmonique tchèque a été fondé en 1895 par des musiciens du Théâtre national. Václav Talich (1883-1961) l'a animé à partir de 1919. Elève de Dvořák, Talich est l'un de ceux qui ont le plus lutté pour faire connaître la musique tchèque. A partir de 1948, c'est Václav Neumann qui prend en charge ce prestigieux orchestre. Les noms des chefs d'orchestre tchèques qui, après Jan Kubelik, ont acquis une réputation internationale sont nombreux : Rafael Kubelik, Václav Smetaček, Karel Ančerl, Zdeněk Chalabala, Karel Sejna, Jaroslav Krombholc...

Les formations musicales se multiplient : les Madrigalistes de Prague, l'ensemble Ars Rediviva, l'ensemble Pro Arte Antiqua, les Quatuors Smetana Vlach, Tchèque, Janáček, Dvořák, le Quintette à vent Rejcha, les chœurs d'enfants de Prague, les orchestres symphoniques de Radio-Prague, de Bohême, de Brno, de Bratislava, l'orchestre et les chœurs du Théâtre national.

Trois théâtres d'opéra fonctionnent régulière-

BIBLIOTHÈQUE · VILLE de METZ ·

ment à Prague : le Tylovo Divadlo, où fut créé *Don Giovanni*, le Narodní Divadlo ou Théâtre national (4), le Smetanovo Divadlo, récemment rénové. Les théâtres de Plzeň, de Brno, d'Ostrava, de Bratislava, de Košice reçoivent un public assidu.

Que d'interprètes se sont distingués en Tchécoslovaquie ou à l'étranger : Leo Slezak, Emma Destinová, Ludmila Dvořaková, Eva Soukupová, Beno Blachut, Ivo Židek, Edvard Haken, parmi les chanteurs ; Zuzana Ruzičková au clavecin et Eva Bernathová, Josef Paleniček, Jan Panenka, Viktorie Svihilová, František Rauch au piano ; Josef Suk au violon.

Dans la vie musicale slovaque, il faut signaler l'activité de Ladislav Slovák, à la tête de l'orchestre de Radio-Bratislava et de la Philharmonie slovaque. En 1921 avait été fondé le Chœur des Instituteurs slovaques qui, réorganisé en 1946, en même temps que le Chœur des Instituteurs moraves, a atteint comme lui un haut degré de perfection technique.

Les orchestres d'Etat donnent plus de 2 700 concerts par an. La marque Supraphon distribue dans le monde entier des enregistrements de qualité qui tirent des ténèbres de l'oubli ou de l'injustice un répertoire que les radios, les scènes lyriques, les concerts accueillent de plus en plus. La musique tchèque cesse d'être marginale pour occuper la véritable place dont les tribulations de l'Histoire l'ont privée. Il fallait rendre à César ce qui était à César. En dépit des évolutions et des révolutions, la musique tchèque ne s'est jamais tarie : elle n'a jamais cessé de couler comme la Moldau, au gré des fêtes printannières, des langueurs estivales, des orages

(4) En cours de restauration pour l'année du centenaire (1983).

d'automne, quand résonnent les cornes des chasseurs et les comptines des enfants qui s'en vont à l'école dans la neige, parce qu'elle émane d'un peuple profondément musicien et dont c'est l'unique langage que l'on n'ait jamais pu réduire au silence.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

NEWMANN (Rosa), *The Music of Czechoslovakia*, New York, J. & J. Harper Ed., 1969.

PETSCHEK KAFKA (Rita), Music in Bohemia, *in* Gustave REEVE, *Music in the Renaissance*, New York, 1954.

LANG (Paul Henry), *Music in western civilization*, 1951.

WÖRNER (Karl H.), *History of music*, 1973.

BATKA (Rudolf), *Die Musik in Böhmen*, 1908.

HONOLKA (Kurt), *Weltgeschichte der Musik*, 1976.

BERTHA (Alexandre de), Autriche-Hongrie, in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Delagrave, 1922.

HANTICH (Henri), *La musique en Bohême depuis les origines.*

HELFERT und STEINHARD, *Geschichte der Musik in der tschechoslowakische Republik*, Prag, 1936.

BRANBERGER (Johann), *Musikgeschichliches aus Böhmen*, Ministère de l'Education tchécoslovaque.

TEICHMAN (Josef), *Z českých luhů do světa*, Praha, 1948.

WENIG (Jan), *Prahou za hudbou*, Praha, 1972.

SYCHRA (Antonín), *O hudbu zítřka*, Praha, 1952.

NEJEDLÝ (Zdeněk), *Kritiky*, Rudé Pravo (1923-1935).

Česká hudba světu, svět české hudbě, Praha, 1974.

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS

Ančerl (K.), 120, 123.
Arcimboldo (G.), 29.

Bartók (B.), 55, 76 à 78, 97.
Bartoš (F.), 74, 111.
Beethoven (L. van), 45, 50 à 60, 64, 66, 101.
Benatzky (R.), 115.
Benda (F. et J.), 42, 45, 54, 58, 61 à 63, 101.
Berlioz (H.), 67, 80 à 83, 91, 94.
Biber (H.), 39, 41, 58.
Brahms (J.), 94, 97, 104.
Borkovec (P.), 116, 122.
Brixi (S. et F. X.), 40, 45, 46, 61.
Bülow (H. von), 95.
Burney (Ch.), 42, 43.

Caldara (A.), 41.
Casanova (J.-J.), 70.
Čapek (K.), 113.
Černohorský (B.), 36, 39, 40, 47.
Černý (K.), 53 à 55.
Chopin (F.), 84.

Debureau (J.-B.-G.), 114.
Demantius (Ch.), 37.
Dobrovský (J.), 73.
Dušek (F. X.), 56, 69, 70, 72.
Dusík (J.), 42, 56, 57, 61, 66.
Dvořák (A.), 8, 38, 42, 81, 87, 93, 94 à 100, 104, 105, 114.

Eben (P.), 123.
Erben (K. J.), 74.

Fall (L.), 115.
Fiala (J.), 59, 61.
Fibich (Z.), 94, 100 à 103, 113, 114.
Fils (A.), 64, 65.
Foerster (J.), 87, 94, 103 à 105, 114.
Friml (R.), 115.
Fučik (J.), 115.
Fux (J. J.), 40, 41.

Gluck (Ch. W.), 40, 44, 49.

Hába (A.), 67, 106, 118 à 120.
Habermann (F.), 40, 47.
Hammerschmidt (A.), 37.
Handl (J.), 28, 30, 31, 36.
Harant (K.), 28, 31, 32.
Hašek (J.), 112.
Haydn (J.), 44, 45, 52, 53, 57, 64.
Hummel (J. N.), 52, 57.
Hus (J.), 7, 22 à 24, 32.

Janaček (L.), 10, 11, 74, 80, 87, 104, 109 à 113, 116.
Jenštejna (J. z.), 20.
Jirasek (A.), 5, 106.
Jirko (I.), 116, 122.
Jungmann (J.), 73.

Kabelač (M.), 122.
Karel (R.), 115.
Kollár (J.), 77.
Korngold (E.), 108.
Kovařovic (K.), 79, 105.
Koželuh (J. et L. A.), 51, 52, 54, 56, 60, 71.
Křižovský (K.), 105, 110.
Krommer-Kramař (F.), 54.
Krumpholc (V. et J. K.), 59, 66.

Kubelik (J. et R.), 81, 102, 123.
Kuchař (J. K.), 69.

Liszt (F.), 54, 55, 57, 58, 67, 84 à 87, 94, 102.

Macha (K. H.), 104.
Machaut (G. de), 7, 17.
Mahler (G.), 94, 102, 103, 106, 107.
Malát (J.), 101.
Martinů (B.), 74 n., 114 n., 116 à 118, 120.
Mića (F. V.), 49.
Michna (A.), 8, 36, 38, 46.
Monte (Ph. de), 29, 32.
Mörike (E.), 68.
Moscheles (I.), 57, 58, 101.
Mozart (W. A.), 43, 45, 47, 50 à 53, 56, 57, 59 à 65, 68 à 72, 81, 83, 86.
Mügling (H. von), 16.
Mysliveček (J.), 38, 42, 46 à 49, 58.

Nedbal (O.), 114.
Nejedlý (Z.), 105, 126.
Němcová (B.), 105.
Novák (J.), 121.
Novák (V.), 106, 107, 114, 116.

Ostrčil (O.), 115.

Palacký (F.), 73, 77.

Rejcha (A.), 60, 66 à 68, 119.
Richter (F. X.), 64, 66.
Richter (H.), 95.
Rössler-Rosetti (F. A.), 60, 61, 72.
Ryba (J. J.), 46, 74.

Schumann (R. et C.), 85, 86, 102, 103.
Smetana (B.), 5, 7, 33, 49, 73, 84 à 93, 109, 114.
Stamic (J. V.), 42, 58, 60 à 66.
Stamitz (K. et A.), 61, 65.
Stich-Punto (J.), 42, 60, 61, 66.
Suchon (E.), 121.
Suk (J. et J.), 105, 114, 117, 124.
Šafarik (P. J.), 77.
Škroup (F.), 83.

Talich (V.), 123.
Tomášek (V. J.), 53.
Tůma (F.), 40.
Tyl (J. K.), 83.

Vaňhal (J. K.), 52, 54.
Vejvanovský (P. J.), 39.
Vitašek (I. N.), 56.
Vomáčka (B.), 116.
Voříšek (J.), 42.
Vranický (P. et A.), 44, 50, 51, 58, 60.
Vycpalek (L.), 116.

Wagner (R.), 90, 92, 96, 101, 102.
Weber (C. M. von), 80 à 83.

Zach (J.), 40, 61.
Záviš, 19, 20.
Zelenka (J. D.), 40, 41, 49, 61.
Zich (O.), 116.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION . . . .

CHAPITRE PREMIER. — **La période gothique des origines au XIVe siècle** . . . .

I. Les « koledy », 9. — II. Musique sacrée, 10. — III. Musique profane, 14. — IV. Le règne des Luxembourg, 16.

CHAPITRE II. — **La période hussite : XVe et XVIe siècles** .

I. La musique hussite, 23. — II. A la cour de Rodolphe II, 28.

CHAPITRE III. — **La période baroque : XVIIe et XVIIIe siècles** . . . .

I. Musica antiqua bohemica, 37. — II. Les musiciens déracinés, 41. — III. Mozart à Prague, 68.

CHAPITRE IV. — **L'éveil de la conscience nationale : XIXe siècle** . . . .

I. Le folklore, 73. — II. Avant Smetana, 80. — III. Luttes et victoires de Smetana, 85. — IV. Après Smetana, 93. — V. Vers le XXe siècle, 105.

CHAPITRE V. — **La musique de la République tchécoslovaque : XXe siècle** . . . .

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE . . . .

INDEX . . . .

BIBLIOTHEQUE · VILLE de METZ ·

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Juin 1982 — N° 27 815

Que sais-je?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE
fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

1991 **La musique tchèque** (J.-C. BERTON)
1992 **Les importations** (J.-F. BOITTIN et G. VALLUET)
1993 **Les grandes écoles** (B. MAGLIULO)
1994 **Le permis de construire** (D. LABETOULLE)
1995 **La famille** (YV. CASTELLAN)
1996 **L'évolution biologique humaine** (J. CHALINE)
1997 **Les partis autonomistes** (D. SEILER)
1998 **La graphomotricité** (A. TAJAN)
1999 **L'alimentation du nourrisson** (L. ROSSANT)
2000 **Encyclopédies et dictionnaires** (A. REY)
2001 **Les comités d'entreprise** (J.-P. DUPRILOT et P. FIESCHI-VIVET)
2002 **Le Comecon** (FR. LEMOINE)
2003 **La morale** (A. KREMER-MARIETTI)
2004 **Les prismes** (F. GEORGE)
2005 **L'idéologie** (J. SERVIER)
2006 **La structure des langues** (CL. HAGÈGE)
2007 **Les oligoéléments en médecine** (A. GOUDOT-PERROT et H. PICARD)
2008 **Le zoroastrisme** (P. du BREUIL)
2009 **Dyslexie et dyslatéralité** (E. BOLTANSKI)
2010 **Le Venezuela** (J. BRISSEAU-LOAIZA)
2011 **La musique par ordinateur** (F. BROWN)
2012 **La condition physique** (R. THOMAS)
2013 **Le travail noir** (R. KLATZMANN)
2014 **Les innovations sociales** (J.-L. CHAMBON, A. DAVID et J.-M. DEVEVEY)
2015 **Le Népal** (R. RIEFFEL)
2016 **Le Parti communiste de l'Union soviétique** (P. GÉLARD)
2017 **Le mécanisme** (R. BOIREL)
2018 **La médecine du sport** (J. ROSSANT-LUMBROSO)
2019 **La garde des jeunes enfants** (J. DESIGAUX et A. THÉVENET)
2020 **Tiercé et quarté** (J.-P. BETBEZE)
2021 **Histoire du P.C.F.** (J.-P. BRUNET)
2022 **Textes constitutionnels français** (S. RIALS)
2023 **Les services publics locaux** (J.-F. AUBY)
2024 **Le Maghreb** (M. TOUMI)
2025 **Le roman d'espionnage** (G. VERALDI)
2026 **Les migraines** (G. SERRATRICE)
2027 **L'anglicanisme** (L.-J. RATABOUL)
2028 **La défense nationale** (H. HAENEL)
2029 **La ménopause** (A. KREMER-MARIETTI et A. SEVIN)
2030 **Histoire de la collaboration** (J. DEFRASNE)
2031 **La C.G.T.** (CL. HARMEL)
2032 **La sûreté nucléaire** (D. BLANC)
2033 **La Lorraine** (FR. REITEL)
2034 **Le positivisme** (A. KREMER-MARIETTI)
2035 **Sociologie des conflits du travail** (J.-D. REYNAUD)

B.M. VILLE DE METZ
3 1928 00193 4392

LA MUSIQUE TCHÈQUE
780
94
7
BE